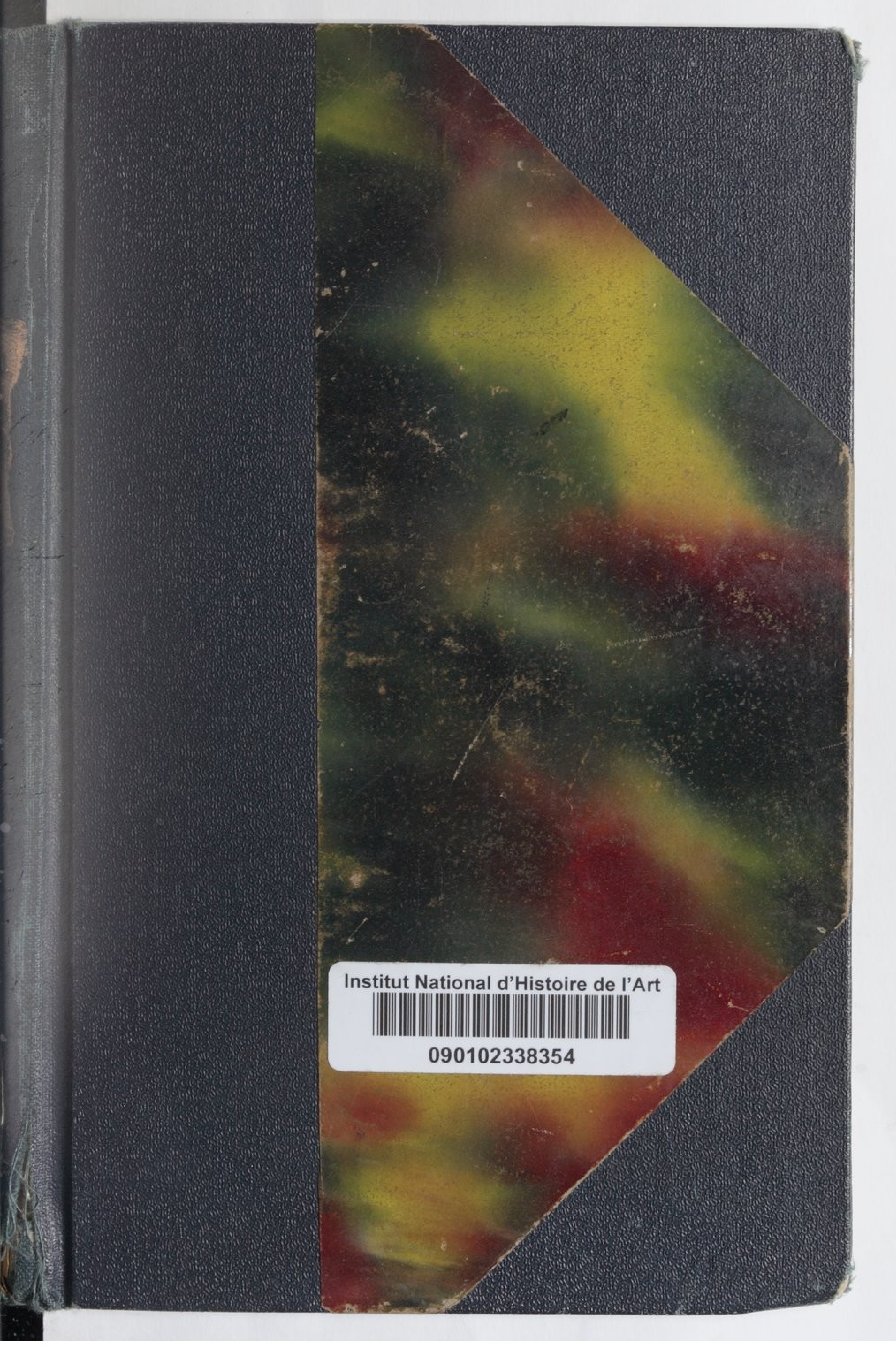
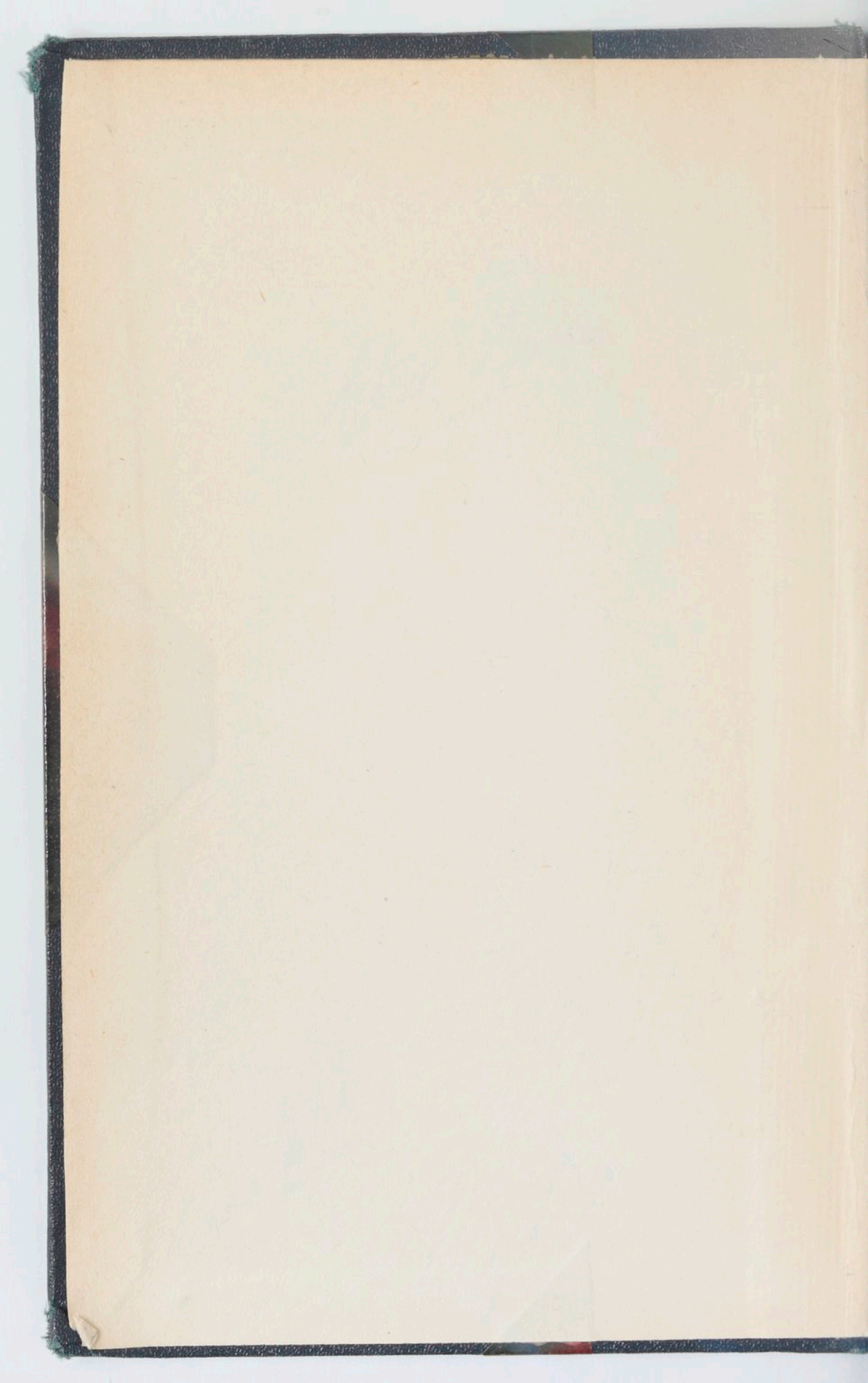


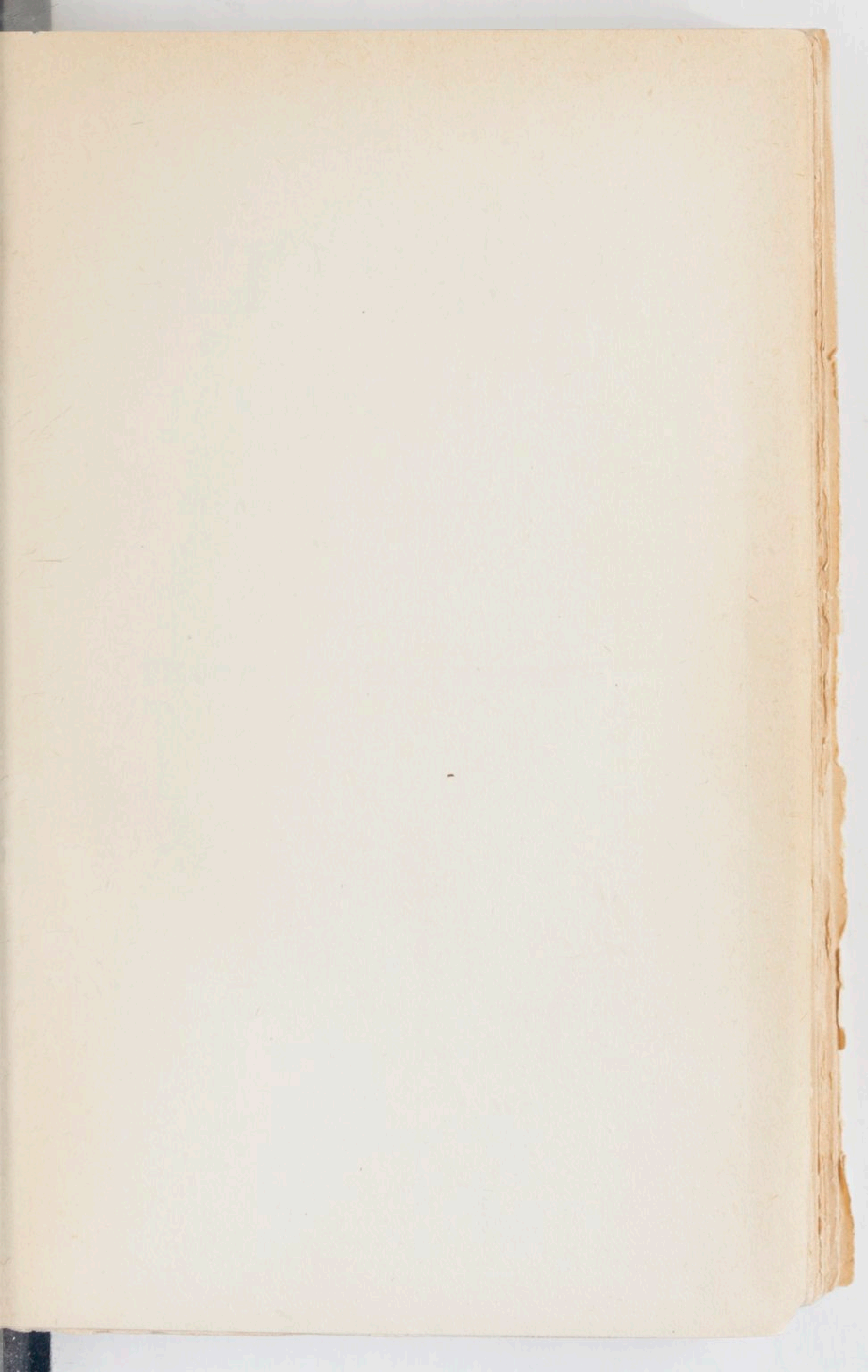
Les Artistes français, études d'après nature, par Théophile Silvestre

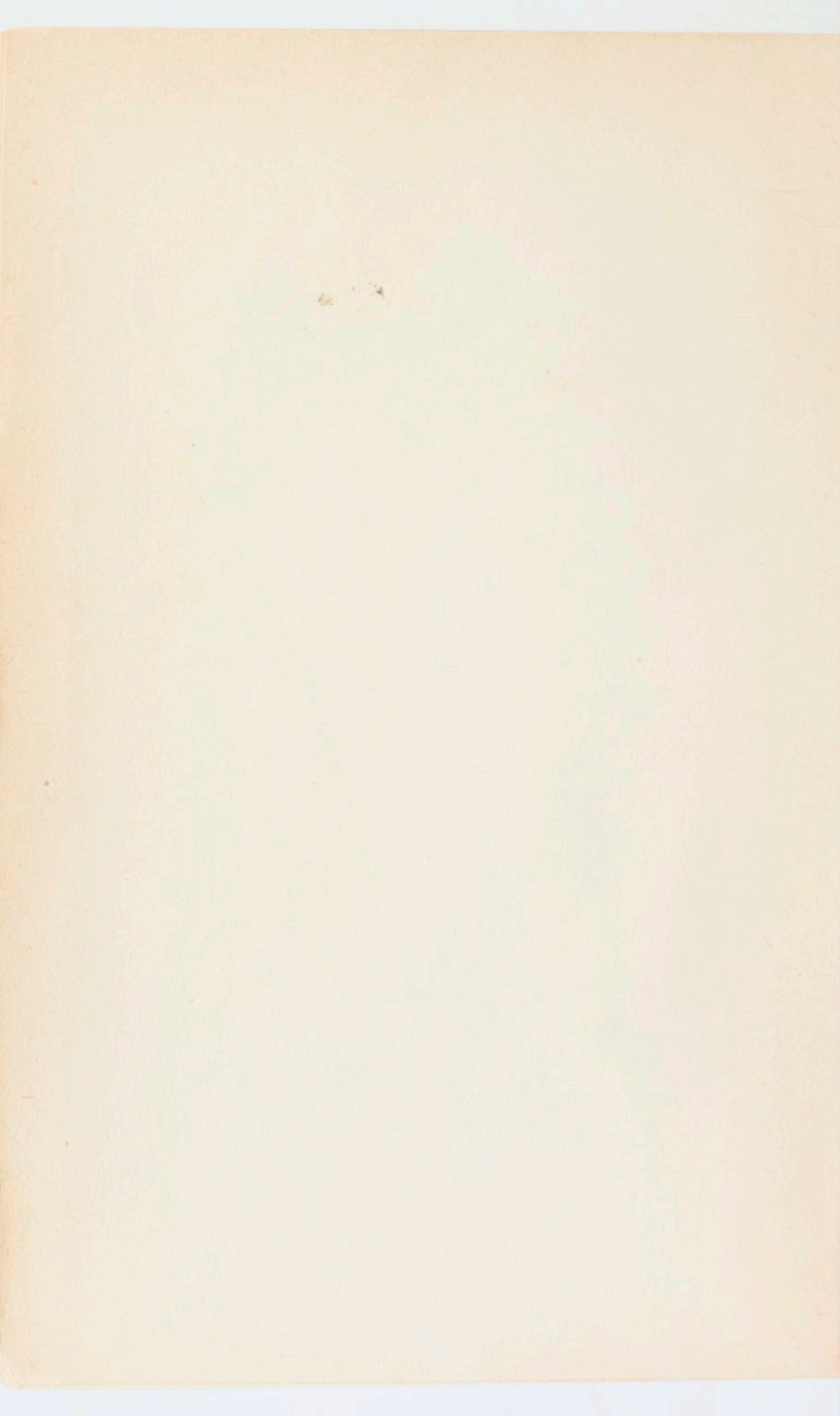



Institut National d'Histoire de l'Art
090102338354









LES ARTISTES FRANÇAIS

ÉTUDES D'APRÈS NATURE

PAR

THÉOPHILE SILVESTRE

PARIS
G. CHARPENTIER, ÉDITEUR
13, RUE DE GRENELLE, 13

1878



INTRODUCTION

Ce livre a été publié pour la première fois à Paris, en 1855-56 [1].

L'auteur, récompensé de sa franchise par le succès, n'a pas modifié le fond de son travail dans cette nouvelle édition, accessible à un plus grand nombre de lecteurs; il a seulement corrigé à la hâte quelques vices de forme et il ne lui en reste que trop à corriger.

Regrettons qu'à toutes les époques il ne se soit pas trouvé pour écrire l'histoire des artistes un observateur vivant au milieu d'eux et notant

[1] Chez E. Blanchard, éditeur-libraire, 78, rue Richelieu. 1 volume grand in-8° avec portraits gravés sur acier et catalogues. Prix 10 francs, broché, et 15 francs, relié.

jour par jour leurs sentiments, leurs opinions et leurs procédés. Les idées prises au vol dans la causerie des maîtres et fixées dans un livre seraient pour nous et pour nos neveux autant de leçons que les hypothèses et les théories de la critique ne remplaceront jamais.

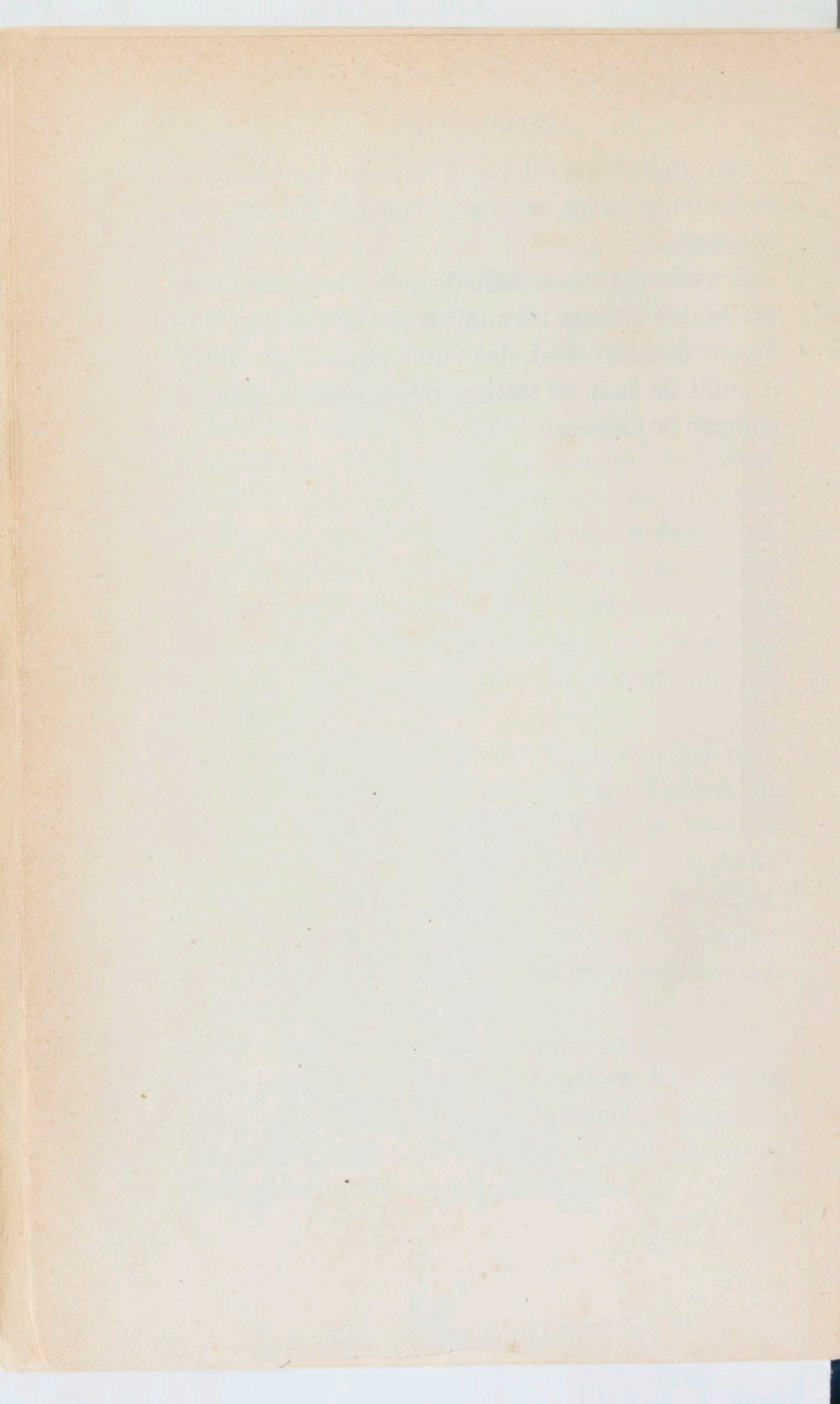
Les incertitudes, les contradictions, les invraisemblances ne manquent pas dans les livres d'art vieux et nouveaux. Si l'on excepte certains Mémoires, de rares Traités et quelques fragments d'archives, cet amas de compilations ne vaut ni un aphorisme de Michel-Ange, ni une note de Dürer, ni une lettre de Rubens. Que l'historien s'attache désormais à tout voir, à tout entendre lui-même !

« On apprend à parler des vents avec les nautoniers. » C'est avec les artistes que l'auteur de ce livre a essayé d'apprendre à parler des arts. Des peintres, des sculpteurs, aujourd'hui célèbres, et qui peut-être n'iront pas tous à la postérité, ont voulu poser devant lui : au talent et à la flatterie près, il a fait leur portrait comme ils feraient eux-mêmes le sien.

S'il n'a rien caché à quelques-uns de ses modèles ; si même il s'est fait un plaisir de dire leur fait à certains autres, n'a-t-il pas en même temps montré la plus vive admiration pour les caractères droits et les intelligences libres ?

Son ambition n'est pas d'imposer ses idées; il se contente de les exprimer dans ces *Études d'après nature*.

Il n'est pas aussi difficile qu'on le prétend de parler des vivants : il suffit d'élever son âme au-dessus de l'ambition, de l'envie et de la servilité; il suffit de haïr la sottise, d'honorer le génie et d'aimer la justice.



LES

ARTISTES FRANÇAIS

EUGÈNE DELACROIX

Delacroix se cloître avec une précaution jalouse et déteste les visiteurs. Que de journées il passerait sans pouvoir donner un coup de pinceau, si sa porte restait ouverte à l'artiste, à l'écrivain, à l'amateur promenés par l'oisiveté d'atelier en atelier! Les ouvrages du peintre qui travaille sans gêne devant le premier venu ressemblent par leurs faiblesses et leurs banalités aux articles du journaliste, improvisés dans le tumulte d'une imprimerie. Delacroix se fortifie par la solitude et le recueillement; il est à son chevalet, mystérieux et incessant, comme l'alchimiste à ses fourneaux. Bien des gens n'ont trouvé que hauteur et misanthropie dans la retraite un peu farouche qu'il s'est imposée; mais un tel artiste, dévoré du besoin de produire, sent l'existence courte et n'est guère porté à sacrifier aux plus intéressantes relations. Selon l'expression du poëte, il cache sa vie et répand son esprit. L'homme studieux qui connaît le monde ne s'ennuie jamais; l'isolement

est un droit pour son égoïsme, un devoir pour son intelligence. Libre et fort par lui-même, que gagnerait-il aux affections et aux vanités vulgaires? Le dégoût. Celui qui connaît le prix de son âme et des vérités éternelles appartient à la solitude.

Delacroix tressaille comme un coupable toutes les fois qu'il entend les pas d'un visiteur; un coup de sonnette jette l'alarme dans sa maison; deux gouvernantes accourent à la porte, semblables à des sentinelles réveillées par un coup de feu, et défendent la consigne. Si, par une rare tolérance, il vous arrive d'entrer aux heures du travail dans cet atelier si bien gardé, le peintre est arrêté court, quelquefois même pour le reste de la journée, dans ces moments de verve et d'entrain qui le prennent par intervalles; soyez certain qu'il vous maudit intérieurement, tout en vous disant mille choses charmantes. C'est qu'il est arrivé à cette jalouse et inflexible distribution du temps qui décuple la fécondité des hommes supérieurs, leur permet de prêter à la spécialité de leur art l'appui de toutes les connaissances, et d'arriver enfin par l'habitude d'un travail solitaire et obstiné à la fermeté de l'expérience sans préjudice des qualités natives. L'écrivain même qui, dans toute l'ardeur de la jeunesse et du sentiment, est confus, désordonné, c'est-à-dire médiocre et même mauvais, peut devenir, comme le vin, excellent en vieillissant, et se trouver dans toute sa puissance, précisément à l'heure où il n'a plus ni dents ni souffle. Non-seulement alors les idées se pressent dans son cerveau comme autrefois, mais encore a-t-il rejeté les paillettes du faux luxe en gagnant des qualités solides, l'enchaînement, la proportion qu'il ne soupçonnait même pas et qui lui viennent à cette heure avec la conception, naturellement, spontanément.

Malgré leur vivacité, leur imprévu et cette saveur amère des fruits verts que les enfants font tomber des arbres à coups de pierres, les ouvrages de la jeunesse manquent de substance et de fermeté.

« D'où vient, me disait un jour Delacroix, qu'à présent je ne m'ennuie pas un seul instant quand j'ai le pinceau à la main ? J'éprouve même que, si mes forces pouvaient y suffire, je ne cesserais de peindre que pour manger ou dormir. Autrefois, dans cet âge prétendu l'âge de la verve et de l'imagination, j'étais arrêté à chaque pas et souvent dégoûté ; aujourd'hui, je n'hésite plus : la maturité est complète ; l'imagination est aussi fraîche, aussi active que jamais, et délivrée des passions folles ; mais les forces physiques manquent, les sens usés demandent le repos, et pourtant quelle consolation je trouve encore dans le travail ! J'ai le bonheur de ne plus être heureux comme je l'entendais autrefois. A quelle tyrannie sauvage l'affaiblissement du corps ne m'a-t-il pas arraché ? Il faut donc faire comme on peut : si la nature nous refuse le travail au delà d'un certain nombre d'instants, ne lui faisons pas violence ; contentons-nous de ce qu'elle nous laisse ; jouissons du travail pour le travail lui-même et des heures délicieuses qui le suivent ; ce repos a été acheté par une salutaire fatigue qui entretient la santé du corps, agit sur celle de l'âme, et empêche la rouille des années de dévorer notre intelligence. »

Mais ne vous fiez pas à ces paroles de résignation : l'artiste a des rages de travail qui le jaunissent et le dessèchent. Il prend tour à tour, par passades, avec rapidité et furie, dix à douze toiles qui se succèdent sur son chevalet comme les apparitions de la lanterne magique. Je me trouvais un soir chez lui vers les quatre heures ; on lui demandait un *Christ en croix* que je vis entière-

ment esquissé le lendemain : Christ, larrons, saintes femmes, peuple, soldats et bourreaux, tout était déjà rendu avec autant d'énergie que si le tableau eût été fini ; seulement la scène se passait encore un peu confusément à travers les chaudes fumées de l'inspiration.

Cet homme, subtil et impressionnable, vibre au moindre choc, s'agite au moindre souffle ; il voit, entend, saisit tout au vol, un mot, un geste, un nuage qui passe sur votre physionomie ; mais sa défiance, développée à l'excès par l'expérience du monde et de ses hypocrisies, dépasse quelquefois sa perspicacité naturelle ; il lui arrive de manquer de franchise, sans rien laisser paraître de cette dissimulation, parce qu'il est à peu près le maître de ses attitudes et de sa langue. Je crois qu'il n'excepte que très-peu d'hommes de son indifférence ; la philosophie pratique lui suggère quelques complaisances mondaines doublées d'ironie.

Delacroix est un caractère violent, sulfureux, mais plein d'empire sur lui-même ; il se tient en prison dans son éducation d'homme du monde, qui est parfaite. Rusé, attentif quand on lui parle, il est prompt, aiguisé, prudent dans ses répliques. Comme il connaît à fond l'escrime de la vie, il enferre proprement son homme sans avancer d'une ligne. Né au cœur de la diplomatie, bercé sur les genoux de Talleyrand qui fut le successeur de son père au ministère des affaires étrangères, il remplirait à la Rubens la plus brillante ambassade : il ne pourrait sans doute déployer le faste, l'ampleur du Flamand ; mais quel goût, quelle finesse il montrerait ! Son maintien est élégant et supérieurement aisé : gestes sobres, fort expressifs et une langue d'or. Il a l'habileté les manières caressantes, les insinuations, les grâces et les caprices de la femme. Ses petits yeux vifs, clignotants,

enfoncés sous l'arcade de ses sourcils noirs et rudes; l'abondance magnifique de sa chevelure, me rappellent les plus vivants portraits à l'eau-forte que Rembrandt nous ait laissés de lui-même. Delacroix est du reste le parent de Rembrandt par la ténacité, la fougue, la divination. Son humeur est spirituelle et sarcastique plutôt qu'enjouée. Il a le sourire profond et mélancolique. La coupe carrée de ses mâchoires inégales et proéminentes, la mobilité de ses narines largement ouvertes et frémissantes, expriment à outrance l'ardeur de ses passions et de sa volonté. Parfois ses airs de tête sont d'une fierté et d'un cynisme souverains. Son front carré s'avance en bosses intelligentes. Sa bouche, d'un dessin redoutable, tendue comme un arc, lance des flèches acérées sur ses contradicteurs et porte des jugements exquis. Il n'est pas beau, dans les conditions bourgeoises, et sa physionomie rayonne. Toutes ses figures ont quelque chose de lui : l'air pensif et souffrant; mais il donne à l'homme énormément de muscles par amour pour la force et l'activité. Ses femmes surtout lui ressemblent par la noblesse, l'élégance des attitudes, l'ardeur du tempérament et la fatale beauté de l'expression.

La frêle constitution de l'artiste est relevée par la vigueur de ses nerfs : il a la résistance et la souplesse de l'acier fin; il respire feu et flamme comme ce petit cheval cabré dans le *Massacre de Scio*, sublime ouvrage de sa jeunesse. Il parle avec mesure, mais, à ses attitudes impatientes, on voit qu'il refrène son impétuosité. Il étonne par tant de fougue mêlée à tant de sang-froid et par cette surexcitation de l'esprit qui petille toujours en lui comme la flamme.

L'artiste qui, dans la folle émulation de sa jeunesse, aurait peint sur la pointe d'un clocher, comme il le dit

lui-même, et qui a fait à la diable le *Massacre de Scio* dans un petit atelier humide du quartier de la Sorbonne, a besoin aujourd'hui de beaucoup de précautions et de soins : l'atmosphère de son atelier est tellement chaude que des couleuvres y vivraient heureuses ; cet homme ardent et frileux se tient toujours enveloppé comme le python des galeries zoologiques ; on croirait qu'il est né à Java et non pas sous le ciel de Paris. Les sensations qui courent dans ses veines, plus rapides que l'électricité sur les fils télégraphiques, le bouleversent vingt fois par jour.

— « Il y a vingt ans, m'écrivait George Sand, que je suis liée avec lui, et par conséquent heureuse de pouvoir dire qu'on doit le louer sans réserve, parce que rien, dans la vie de l'homme, n'est au-dessous de la mission si largement remplie du maître ; et je n'ai probablement rien à vous apprendre sur la constante noblesse de son caractère et l'honorable fidélité de ses amitiés.

» Il jouit également des diverses faces du beau par les côtés multiples de son intelligence. Delacroix, vous pouvez l'affirmer, est un artiste complet. Il goûte et comprend la musique d'une manière si supérieure, qu'il eût été très-probablement un grand musicien, s'il n'eût pas choisi d'être un grand peintre. Il n'est pas moins bon juge en littérature, et peu d'esprits sont aussi ornés et aussi nets que le sien. Si son bras et sa vue venaient à se fatiguer, il pourrait encore dicter dans une très-belle forme des pages qui manquent à l'histoire de l'art, et qui resteraient comme des archives à consulter pour tous les artistes de l'avenir.

» Ne craignez pas d'être partial en lui portant une admiration sans réserve. La vôtre, comme la mienne, a dû commencer avec son talent et grandir avec sa puissance, année par année, œuvre par œuvre. »

Tant de qualités brillantes et variées n'ont fait qu'embellir les études spéciales de l'artiste : le public sera bien surpris, après sa mort, si la collection innombrable et précieuse de ses essais en tous genres passe entière sous ses yeux avides.

Le dessin original de Delacroix est très-libre : comme il voit les choses promptement et d'ensemble, c'est-à-dire à l'état de croquis, chacun de ses coups de crayon devient caractéristique, généralisateur, et détermine avant tout le volume, la saillie des corps et la direction de leurs mouvements.

Un exemple est nécessaire : supposons une statue horizontalement couchée et à demi plongée dans l'eau : la partie qui surnage et saute à l'œil n'est pas certes un appareil de contours, de lignes détachées, mais un ensemble en saillie. Qui pourrait alors déterminer l'importance propre de ses lignes ou contours ? La ligne dans le dessin, comme en mathématiques, n'est-elle pas une hypothèse ? La plus grande préoccupation de Delacroix, c'est donc l'étude du volume des corps, l'analyse des épaisseurs. Aussi construit-il ses figures par noyaux, par masses proportionnelles qui, réunies, forment le modelé. Ainsi procédait Gros, lorsqu'il n'était pas détourné de ses tendances naturelles par un respect obséquieux pour les principes de David. Gros représentait sommairement les principaux plans de la charpente d'un cheval par quelques oves juxtaposées. Géricault a trouvé de la même manière son énergique relief. Si le peintre établit les saillies avec justesse, il ne franchira pas, par ce seul fait, cette limite imaginaire appelée ligne ou contour qui n'est autre chose que le *finissement* des objets. Comprendriez-vous un sculpteur qui, ayant à faire un médaillon, une tête en profil, dessinerait préalablement

ce profil au trait sur sa planche de travail pour remplir ensuite de morceaux de terre l'espace circonscrit ? Il ne pourrait manquer d'étrangler dans son réseau linéaire les saillies de la figure vivante. Les procédés matériels de Delacroix ont, du reste, beaucoup de rapport avec quelques moyens statuaires : ses larges touches rappellent ces fortes balafres employées par Géricault dans le *Radeau de la Méduse* et les coups de pouce imprimés sur la terre molle par les sculpteurs. Il marque d'abord du ton le plus lumineux le point culminant des saillies et entoure leur volume d'un ton sombre ; voilà déjà l'indication des creux et des pleins, la topographie de la figure humaine marquée par les lumières et les ombres.

A l'exemple du Titien, de Paul Véronèse et de Rubens, Delacroix commence par ébaucher son sujet en grisaille, pour arriver simplement et promptement à établir l'effet général. Il ne s'amuse jamais à peindre le tableau par places successives, à parfaire une tête, un bras, une main, détails que les amateurs de peinture, espèce de gastronomes, appellent de bons morceaux ; ce qu'il veut, c'est la vie de l'ensemble, c'est un drame entraînant. Si vous prenez isolément chacun des personnages, vous serez frappé du développement excessif, quelquefois monstrueux, de ses formes agissantes, développement que l'artiste a jugé nécessaire à l'énergie du mouvement, à l'intensité de l'expression. Si pareil désordre ne se produit pas absolument dans la nature, il n'en existe pas moins dans notre imagination, et c'est surtout à notre imagination que le peintre veut parler. Il dit que « la peinture n'est autre chose que l'art de produire l'illusion dans l'esprit du spectateur en passant par ses yeux. » Voilà pourquoi les héros se disloquent en frappant d'estoc et de taille dans l'ardente mêlée ; les che-

vaux, poussés en avant par le vertige, viennent mourir, s'abattre à nos pieds sanglants et fumants; les yeux de l'homme en fureur sortent de leurs orbites; les vaincus, les victimes, suppliants, renversés, tendent les bras avec toute la violence du désespoir. La main qui excite à la révolte, commande le supplice ou lance la malédiction, grandit outre mesure, sous les touches du pinceau poussées à fond comme des coups d'épée. Le but n'est pas atteint, mais traversé.

La nature se livre parfois elle-même à ces débordements : examinez la foule au moment où un chariot vient d'écraser dans les rues encombrées un enfant, une femme : on respire dans l'air un frisson tragique; l'effroi, la colère, la pitié, allument les yeux, tournent les bouches, tordent les mains et font avancer les têtes sur les cols étirés; l'équilibre anatomique est rompu; que devient la régularité des proportions et surtout cette délimination froide et dure appelée ligne ou contour? Encore si la plupart des artistes n'outraient pas ce contour, là où il est le plus nuisible à la saillie, au mouvement des corps, et ne le considéraient pas comme un moyen commode quoique brutal de détacher les figures du champ de la composition!

Le contour doit être exprimé délicatement et conformément aux lois naturelles. On ne saurait rendre par un trait sec la forme des objets, laquelle s'émousse dans les dégradations de la lumière et semble se noyer dans l'air. Au lieu d'accuser le contour, Delacroix le fait sentir par une touche ondoyante et légère pour abonder dans le sens de la nature dont l'élasticité est infinie, tandis que les linéistes exclusifs, Ingres et son école, en font un fil de fer. Parmi les vieux maîtres, les uns ont roidi, les autres adouci le contour. Les primitifs, en le

traduisant par des lignes coupantes, ont enlevé à l'emporte-pièce les personnages du fond de leurs compositions; mais Paul Véronèse, Rubens, Rembrandt, l'indiquant librement avec le pinceau et le portant même en dehors des objets pour les faire paraître plus saillants, arrivent à un degré de vie qui nous étonne. Murillo et le Corrége l'ont complétement *fondu*.

On dit que le dessin et la couleur sont deux principes se développant au préjudice l'un de l'autre; que tel tableau est bien peint, partant mal dessiné, tel autre beau de lignes et détestable par les tons; que les coloristes ne parlent qu'à nos sens, tandis que les dessinateurs s'adressent surtout à notre intelligence. Cette division exclusive fut de tout temps un sujet de stériles querelles non-seulement en peinture, mais dans toutes les branches du génie humain : en histoire, en politique, en religion. Elles traînent dans tous les livres sous cette invariable rubrique : spiritualistes et matérialistes, penseurs et écrivains, catholiques et athées, dessinateurs et coloristes. Chaque maître a développé avec amour sa tendance naturelle la plus forte, sans rester pour cela inférieur dans les autres parties de l'art; il serait vulgaire d'ajouter qu'une qualité dominante exige de lui certains sacrifices et que ses défauts sont souvent un excès de ses qualités.

Il faudrait remuer aujourd'hui, pour vider la question entre Ingres et Delacroix, les raisons jadis invoquées par les derniers imitateurs de Raphaël contre le Caravage et Ribera, par les élèves du Poussin contre Rubens, par les fanatiques de David contre Prudhon et Géricault. Il est bien plus simple de s'en rapporter au bon sens et de reconnaître tout de suite que la Nature, ce maître à tous, dessine et colore à la fois avec une indi-

visible puissance. Oui, les meilleurs dessinateurs sont les plus grands coloristes, de même que les plus grands coloristes sont les meilleurs dessinateurs. Un professeur de pensionnat de demoiselles est capable de dessiner avec justesse la forme du premier objet venu, et de copier la plus vaste des compositions; mais pour cela lui faut-il autre chose que la patience, la justesse de l'œil, et à défaut de cette justesse, une loupe, un compas, un pantographe? On prend pour un beau dessin une image proprement achevée jusqu'au moindre détail avec un crayon finement taillé; ce n'est là qu'une patiente chinoiserie, faite comme à la pointe d'une épingle. Regardez ces beaux croquis de Rubens écrits à grands traits, spontanément, rapidement, comme des parafes, sous l'empire d'une forte impression : quelle vie, quel feu, quelle tournure!

Ah! Raphaël, Raphaël, quel grand dessinateur! disent depuis plusieurs centaines d'années ceux-là surtout qui, ne voyant Raphaël que dans les détails, ne le comprennent pas. Les romanciers ne manquent guère de comparer leurs héroïnes aux madones de Raphaël lorsqu'ils veulent les faire belles. Eux non plus ne comprennent pas le beau, puisqu'ils en empruntent le type au maître italien sans consulter leur propre tempérament. Faut-il donc s'étonner que maint critique routinier s'écrie : Delacroix ne sait pas dessiner! Dites qu'il ne dessine pas comme les autres et qu'il ne veut pas suivre de recette; mais nul n'a plus étudié, comparé, réfléchi. Il me faudrait une année pour dresser l'inventaire raisonné de ses dessins, sans compter les feuilles volantes qu'il a dans sa jeunesse éparpillées par le monde. Je connais de lui des essais d'une obstination presque puérile, et qu'il faisait uniquement pour réussir

ou pour se prouver à lui-même qu'il était capable de réussir dans les travaux les plus ingrats. S'il lui arrive de commettre des fautes et, si l'on veut, des énormités, il ne faut les attribuer ni à l'ignorance ni au manque de réflexion : tout est en lui combinaison, parti pris et logique. Il lui est sans doute difficile, avec sa nature fiévreuse, de ne pas marquer tous ses ouvrages d'un cachet d'emportement; mais soyez sûr que sa tête reste froide, lucide. Il est savant, très-savant dans son art, et, ce qui vaut mieux encore, doué de ce génie divinateur qui trouve les choses du premier coup. Ajoutez à ces facultés un acharnement continuel au travail, une ruse aiguisée par trente ans de luttes soutenues à lui seul contre tous, un esprit de personnalité qui ne cède jamais, et dites ce qu'il peut ignorer. Ne lui pardonnez rien; il sait bien ce qu'il fait. Il faut voir avec quelle subtilité il analyse les travaux des vieux maîtres, les compare aux siens propres, et quelle ardeur il tire de ces rapprochements. Cependant son génie s'incline devant les gloires traditionnelles. Il s'épanche en admirations infinies pour Michel-Ange, Véronèse, Rembrandt ou le Corrége; ses yeux s'allument lorsqu'il parle de Rubens; il marche alors à grands pas, s'arrête brusquement, vous presse jusque dans un coin de son atelier : « Rubens, Rubens, c'est le roi des peintres; il est grand comme Homère, et, comme lui, il anime d'un trait tout ce qu'il touche : si l'on éprouve un frisson en lisant l'*Iliade*, juste au moment où le poëte met Achille et Hector en présence, on a le cœur serré devant la toile de Rubens, où le soldat romain porte au flanc du Christ un coup de lance qui le traverse. (Musée d'Anvers.) Il y a dans ce coup de lance une impulsion, une force homérique que je n'ai jamais pu oublier! » Delacroix, tout

avide qu'il est des raffinements extérieurs de l'art, va tout de suite au caractère intime, à l'âme des tableaux.

J'examinais un jour avec étonnement une de ses petites copies de Raphaël. Il avait exagéré les traits les plus significatifs du maître italien, pour entrer plus avant dans sa manière et s'en rendre compte. Raphaël ne manque jamais, lui, de balancer une ligne par une ligne contraire, une attitude par une attitude opposée, un pli de draperie par un autre pli; de telle sorte que toute figure devient nécessaire à l'équilibre, à l'eurythmie de la composition, tandis que les Flamands, Rubens lui-même, jettent parfois leurs personnages sur la toile avec une abondance désordonnée, comme s'ils y versaient des corbeilles de fruits ou de marée. « J'admire également Raphaël, me dit vivement Delacroix; c'est lui qui a élevé au plus haut point de perfection cette brillante découverte du génie italien, l'*arabesque de la ligne*. C'est un peintre poëte; les autres maîtres ne sont que des prosateurs. Lui seul possède cette beauté de contours et d'expression unie à la grâce, à l'idéalité. Ce mérite suprême que je trouve en lui n'est pas celui dont on l'a glorifié le plus, s'il est encore vrai que personne le lui ait reconnu aussi bien que je crois le faire. Privé de moyens qui semblent indispensables, l'imitation exacte, la couleur et l'effet, Raphaël reste encore sublime, inimitable. » Mais Delacroix revient toujours au coup de lance de Rubens par inclination de tempérament.

Oui, sans doute, le génie de Rubens est tout entier dans ce coup de lance, dans ce sang jaillissant, dans ce cheval qui culbute la multitude de son poitrail robuste, dans ces bourreaux armés de tenailles, de câbles et de marteaux. Delacroix, lui, n'a pas tant de puissance; mais quelle poésie! Son *Christ* expire lentement, la face

voilée par une demi-teinte mystérieuse aux regards insolents de la populace ; cette agonie toute violente qu'elle est n'a rien de grossièrement pantelant ; les dernières lancinations de la douleur physique tordent les mains et les pieds cloués ; le sang jaillit des blessures béantes ; mais non pas avec cette horrible abondance qui fait du Calvaire un abattoir. Pour pousser à bout l'effet de son tableau, Delacroix n'a pas manqué d'agiter la nature extérieure : la terre tremble, le ciel s'obscurcit, le soleil traverse de lueurs ensanglantées les nuages noirs qu'un vent tempêtueux roule les uns contre les autres et traîne vers la terre comme des crêpes déchirés. La foule enveloppée de ténèbres s'épouvante, reconnaît la mort du Juste et la colère de Dieu.

Le génie ambitieux du grand artiste voudrait à chacune de ses émotions remuer la création entière : dans *Pietà*, que l'on voit au fond d'une obscure église de Paris, le paysage est sombre et désolé comme l'âme de la mère qui pleure sur le corps de son enfant mort ; dans le *Naufrage de Don Juan*, les malheureux sont perdus entre deux infinis : la mer qui va les engloutir et le ciel qui déroule au-dessus de leurs têtes ses mornes profondeurs. Le peintre accumule les horreurs de la vie : la Guerre et la Peste travaillent ensemble dans le *Massacre de Scio ;* on n'y voit plus d'hommes, ils sont tombés dans le combat ; deux ou trois seulement demeurent entourés de femmes et d'enfants : l'un s'élance d'un bond à la bride du vainqueur qui tire le sabre impassiblement, et dont le cheval se cabre et se hérisse en traînant une jeune fille attachée à ses crins ; l'autre expire, soutenu par sa femme expirante ; l'enfant est renversé sur le sein de sa mère déjà décomposée par la mort ; l'aïeule accroupie attend dans l'inertie du désespoir que

les pieds des cavaleries viennent l'écraser. On ne cesse de s'égorger dans les lointains fumants de la toile implacable, et les villages incendiés flambent au loin sous un ciel étouffant, chargé de miasmes putrides et de vapeurs de sang.

L'homme est toujours poursuivi par le malheur d'un bout à l'autre de l'œuvre de Delacroix ; il trempe la terre de sueur, de sang, de larmes, et marche toujours en avant sous le fouet de la Destinée. Rarement il prend un moment de repos : ce n'est guère que dans le tableau de la *Noce juive* qu'il semble se réjouir ; dans tous les autres on entend retentir la voix de la Désolation. Les insurgés de la *Barricade* s'enivrent de poudre et de soleil au fond d'un quartier noir et tortueux de la vieille *Cité*, entre l'Hôtel de ville qui les mitraille, l'Hôtel-Dieu qui les repousse et la Morgue qui les attend ; hommes et chevaux sont précipités du haut des parapets du pont de *Taillebourg ; Hamlet* promène ses tourments, *Lady Macbeth* ses épouvantes, *Othello* ses fureurs, et le cadavre d'*Ophélie* flotte dans la rivière aux longs herbages.

Voici *Faust*, *Marguerite*, *Méphistophélès*, la *Mort de Valentin*, *Marino Faliero*, *Sardanapale*, l'*Évêque de Liége*, le *Prisonnier de Chillon*, *Lara*, le *Giaour*, *Boissy-d'Anglas*, les *Croisés à Constantinople*, les *Convulsionnaires de Tanger ;* les passions, les crimes, les malheurs de l'histoire, les sombres rêves des poëtes. Non-seulement le peintre exalte à l'infini la physionomie de ses héros, mais il nous les fait voir, je ne sais par quelle magie, à travers des couleurs dont chacune rappelle à la fois un trait de la nature et une aspiration de l'âme : il poursuit entre le bleu et le vert l'immensité du ciel et de la mer, fait retentir le rouge comme le son des trom-

pettes guerrières, et tire du violet de sourds gémissements. C'est ainsi qu'il retrouve dans la couleur les chants de Mozart, de Beethoven et de Weber.

Il ouvre à l'imagination des profondeurs inouïes dans le champ de ses tableaux; il ne cesse d'agrandir la carrière à la dévorante activité de l'homme : il environne à perte de vue le triomphe des *Croisés* du panorama féerique de Constantinople; un ciel chargé de neige et la monotone étendue des plaines de la Lorraine ajoutent à l'effet de la *Bataille de Nancy*, dont les légions s'entrechoquent avec tant de furie. Tantôt l'artiste pathétique engage une armée dans l'étroit passage d'un pont, comme à *Taillebourg*, pour renforcer le carnage par une lutte corps à corps ; tantôt il souffle comme un démon tous les feux de l'orgie et du meurtre dans l'âme des Liégeois révoltés, et jette leur évêque éperdu, fou de terreur, au milieu de ses convives ameutés. Mais Delacroix atteint le dernier terme du fantastique et du terrible dans le *Boissy-d'Anglas*. Le peuple s'engouffre comme un fleuve colère dans l'enceinte de la Convention nationale. Murailles, escaliers, galeries, craquent et chancellent; ouvriers, clubistes, guenillards, montent les uns sur les autres en se cassant les membres; les représentants restent immobiles; le président contemple sans frayeur la tête sanglante de Féraud qui lui est présentée au bout d'une pique, et les tricoteuses penchées du haut des tribunes éclatent en tonnerres d'applaudissements. Un jour rare glisse péniblement dans la salle par-dessus les têtes qui foisonnent; la poussière soulevée par les trépignements vole en tourbillons dans cette atmosphère orageuse, traversée par l'éclair livide des baïonnettes.

Delacroix (Ferdinand-Victor-Eugène) est né à Cha-

renton-Saint-Maurice, banlieue de Paris, le 7 floréal an VII (26 avril 1799). Son père, Charles Delacroix, successivement député à la Convention nationale, ministre du Directoire, préfet de Marseille et de Bordeaux, était une de ces fortes et agiles natures qui passèrent du régime de la Terreur à celui de l'Empire, sans laisser leur tête à moitié chemin. L'enfance d'Eugène Delacroix est pleine d'accidents : le feu prend à son berceau pendant son sommeil et l'enveloppe ; il s'empoisonne avec du vert-de-gris qui servait à laver des cartes géographiques ; il manque de s'étrangler, une première fois, en avalant une grappe de raisin ; une seconde, en jouant avec les courroies de la sabretache de son frère aîné, capitaine des chasseurs de la garde, et il tombe dans le port de Marseille, d'où il est retiré demi-mort par un matelot. « C'est un fou, dit-il, qui a tiré mon horoscope : une bonne me menait par la main à la promenade, lorsqu'il nous arrête ; elle cherche à l'éviter ; le fou la retient, m'examine attentivement trait par trait, à plusieurs reprises, et dit : *Cet enfant deviendra un homme célèbre ; sa vie sera des plus laborieuses, des plus tourmentées et toujours livrée à la contradiction.* Vous le voyez : je travaille et je suis encore contesté ; ce fou était un devin. Ce que c'est que la prédestination ! »

Delacroix entra, à neuf ans, au lycée impérial où Guéricault, qui se faisait toujours mettre à la porte de la classe, terminait alors ses études, et il vit pour la première fois, un jour de sortie, le Musée Napoléon resplendissant de chefs-d'œuvre : la *Transfiguration* de Raphaël, les plus beaux Rubens, la *Déposition de Croix* du Corrége, le *Saint Pierre* du Titien, le *Saint Marc* du Tintoret, en un mot « tout ce que la peinture avait produit de plus parfait pendant trois siècles. » La vue de

ces tableaux décida de sa vocation ; en sortant du Musée il était peintre. A dix-huit ans, il entra dans l'atelier de Guérin, qui ne l'aima jamais. « Ici commencent à se montrer, dit-il, les premières tendances de ce *romantisme* dont l'opinion m'a fait, pour ainsi dire, le chef patenté. Si l'on entend par mon romantisme la libre manifestation de mes impressions personnelles, mon éloignement pour les types calqués dans les écoles et ma répugnance pour les recettes académiques, je dois avouer que non-seulement je suis romantique, mais que je l'étais à quinze ans ; je préférais déjà Prudhon et Gros à Guérin et à Girodet. »

En 1822, l'artiste envoya au Salon son premier tableau, le *Dante et Virgile*.

Le *Massacre de Scio* terminé sous l'impression des événements qui désolaient alors la Grèce, Delacroix obtint la permission d'y faire, avant l'exposition publique, quelques retouches dans la *salle des Antiques* du Louvre. Girodet lui fit des compliments, en passant, pour les figures de la mère morte et de l'enfant renversé ; mais il trouvait un œil un peu dépaysé dans le visage si émouvant de cette femme : « Je vois bien l'incorrection, répondit Delacroix, mais puisque vous me dites que la physionomie est expressive, je me garderai bien de la retoucher ; il n'est plus temps. » Delacroix est tout entier dans cette réponse.

Il venait de rompre avec ce reste de sagesse encore sensible dans le *Dante et Virgile*. L'opinion échauffée par les extravagances de la critique éclatait en coteries haineuses. Le *Christ au Jardin des Oliviers*, *Justinien*, l'allégorie de la *Grèce*, *Marino Faliero*, furent successivement bafoués ; mais, dès l'apparition du *Sardanapale*, le peintre ne fut plus jugé digne de la lumière du soleil.

M. de La Rochefoucauld, directeur des Beaux-Arts, tança le novateur audacieux, qui lui répondit : « Le monde entier ne m'empêchera pas de voir les choses à ma manière. » Mis à l'index, il épancha sa verve en lithographies dont l'extravagance prétendue faisait fuir les bourgeois loin des étalages du boulevard.

— La première des deux collections, qu'il publia de 1825 à 1828, est une interprétation de médailles et de pierres gravées antiques choisies dans la collection de M. le duc de Blacas. Ces lithographies résument la pratique de Delacroix dont le principe n'a fait que se fortifier par la suite. Si l'*Entrée des Croisés à Constantinople* surpasse le *Massacre de Scio*, Delacroix est dans l'un comme dans l'autre tableau avec ses émotions, sa fierté, ses erreurs.

La seconde série de lithographies est une illustration de *Faust* :

« Je retrouve dans ces images, disait Gœthe, toutes les impressions de ma jeunesse. »

Arrive la révolution de 1830. Le nouveau gouvernement demanda deux tableaux à Delacroix : *Jemmapes* et *Valmy* ; mais l'artiste, encore agité par les scènes du 29 juillet, aima mieux peindre sur une barricade cette *Liberté* qui inspirait en même temps Auguste Barbier, le seul poëte de notre temps qui ressemble à Delacroix par la virulence des pensées, la vibration de la couleur, la force du mouvement et l'incorrection de la forme.

L'*Amende honorable*, *intérieur de couvent*, parut en 1831. Cette même année, le peintre, attaché à une petite légation, partit pour le Maroc.

« Maroc, dit-il, m'a fait grand effet : cette vie de camp, ces longues courses à cheval, ces rivières passées

à la nage, au milieu des coups de fusil (car il n'y a ni ponts ni bateaux, — pour ne pas favoriser l'évasion des voleurs, me disait bonnement un des ministres d'Abd-err-Rahman), — toutes ces émotions de la vie d'aventures me remuaient profondément ; je ne pourrais vous les exprimer que si mon cœur avait un langage. La physionomie de ce pays restera toujours dans mes yeux ; les types de cette forte race s'agiteront tant que je vivrai dans ma mémoire ; c'est en eux que j'ai vraiment retrouvé la beauté antique. Je faisais mes croquis au vol et avec beaucoup de difficulté, à cause du préjugé des musulmans contre les images ; j'arrivai néanmoins à faire poser de temps en temps hommes et femmes pour quelques pièces de monnaie dans les salles du consulat français. Le modèle avait ordinairement une rare intelligence de mes moindres intentions ; mon croquis fait, il le prenait, le tournait et le retournait en tous sens avec la curiosité du singe qui cherche à lire un papier, et le remettait en place, riant de pitié pour moi qui pouvais m'attacher à de telles puérilités. Un de ces Arabes voulut pourtant garder son portrait : c'était un jeune homme superbe et marqué au front d'un signe bleu que les mères marocaines impriment à leur enfant le plus beau pour le recommander à la clémence du Sort. Autre plaisir que j'avais : l'étude des chevaux arabes. Ils ont sous le ciel natal un caractère particulier de fierté, d'énergie, qu'ils perdent en changeant de climat ; il leur arrive assez souvent de se débarrasser de leurs cavaliers pour se livrer des batailles qui durent des heures entières : ils se prennent à belles dents comme des tigres et rien ne peut les séparer ; les souffles rauques et enflammés qui sortent de leurs naseaux écarlates, leurs crins épars ou empâtés de sang,

leurs jalousies féroces, leurs rancunes mortelles : tout en eux, attitudes et caractère, sent l'héroïsme de la nature primitive. »

Qui ne reconnaîtrait à ces paroles la première impression des *Exercices militaires des Marocains* et du *Choc de cavalerie arabe?* Ces chevaux volent comme des hippogriffes.

Tous les maîtres ont peint le cheval avec amour dans leurs compositions les plus splendides : Delacroix en a fait l'émule de l'homme : voyez la furie des chevaux du *Giaour* et du *Pacha* et l'effort désespéré de l'étalon noir de Charles le Téméraire! (*Bataille de Nancy.*) Dans la *Bataille de Taillebourg*, le cheval monté par saint Louis, et dont le poitrail s'écarte, se développe jusqu'à la difformité, fait tomber les rangs ennemis comme des pans de muraille. L'autre cheval qui meurt dans un coin du tableau est à lui seul un épisode des plus émouvants ; le coursier d'*Attila* souffle l'épouvante et la mort. Le peintre bâtit avec grandeur les noyaux musculeux de ces animaux incomparables et fait jouer dans leurs robes les finesses, les transparences de sa couleur. Il peint les lions et les tigres, comme Rubens et Sneyders; mais il leur donne quelquefois une tournure fantastique.

Quelques portraits, la *Bataille de Nancy*, les *Femmes d'Alger*, le *Prisonnier de Chillon*, *Saint Sébastien*, les *Peintures du Salon du Roi* (Paris), la *Bataille de Taillebourg*, *Médée furieuse*, *Hamlet et les Fossoyeurs*, la *Justice de Trajan*, les *Croisés à Constantinople*, le *Naufrage de Don Juan*, la *Noce juive au Maroc*, les *Dernières Paroles de Marc-Aurèle;* la traduction du drame de Hamlet en lithographies, la *Sibylle*, *Muley-Abd-err-Rahman entouré de sa garde*, les *Peintures de la bibliothèque du Luxembourg* (Paris), les *Adieux de Roméo et*

Juliette, le *Christ en croix*, les *Exercices militaires des Marocains*, les *Peintures de la bibliothèque des Députés* (Paris), le *Christ au Tombeau*, la *Mort de Valentin*, le *Plafond d'Apollon au Palais du Louvre*, la *Résurrection de Lazare*, les *Disciples d'Emmaüs*, les *Peintures du Salon de la Paix à l'Hôtel de ville de Paris;* plusieurs scènes arabes, *Jésus endormi pendant la tempête*, *Weisslingen pris dans une embuscade;* les trois esquisses pour la chapelle des Saints-Anges à l'église Saint-Sulpice de Paris; *Michel terrassant le Démon*, la *Lutte de Jacob*, *Héliodore chassé du Temple;* quelques tableaux d'animaux, de fleurs et de fruits; la *Chasse aux Lions*, sa plus récente débauche de couleur, et les *Deux Foscari*, triple chef-d'œuvre de mise en scène, de couleur et d'expression, qu'il achevait la veille de l'Exposition universelle de 1855 avec la vaillance de la jeunesse, la sécurité de l'âge mûr et la subtilité du génie consommé : voilà, par ordre, les travaux les plus importants qui ont presque entièrement rempli l'infatigable vie de Delacroix. Son œuvre est tellement abondant qu'il ne m'est pas possible de l'exposer ici en détail. Cette fécondité, cette variété des moyens que l'on retrouve depuis sa plus petite lithographie et son moindre griffonnage à la plume jusqu'à ses plus vastes compositions peintes, cette affluence de motifs qui ont assiégé son esprit, le placent à la suite des vieux maîtres. Comme eux aussi, il s'est répété à satiété. C'est là un des côtés ennuyeux de la peinture.

Delacroix est dévoré par la soif de l'immortalité, avec un air de scepticisme. Dédaigneux du présent et de ses misères, il ne pense qu'à l'avenir dont il attend plus d'intelligence et de justice. « Que pensera-t-on de moi quand je serai mort ? » demande-t-il parfois. Il se donne

mille soucis pour prévenir l'altération de ses tableaux ; il les traite comme des enfants malades, les baigne dans l'huile, s'afflige pour eux des caprices de l'atmosphère, du hasard des voyages ; fait toute sorte d'expériences sur la qualité des couleurs et des toiles, frémit à l'idée de la destruction et multiplie ses sujets avec acharnement. « Les peintres devraient songer, dit-il, à la fragilité de leurs productions : un incendie va consumer des milliers d'ouvrages; des accidents sans nombre conspirent contre le bois et la toile, ces dépositaires de leurs inspirations. Ne semble-t-il pas qu'en multipliant leurs travaux dans la mesure de leurs forces, ils augmentent la chance de surnager sur la mer de l'oubli ? »

Cette fureur de travail lui a fait prendre en horreur tout ce qui peut troubler son application. Son amour de la solitude devient de jour en jour plus sauvage ; il s'enfermerait dans un antre pour n'y pas être dérangé... Travailler à l'abri des besoins matériels, voilà la préoccupation de toute sa vie. La peinture est pour lui « cette maîtresse jalouse qui veut avoir son homme tout entier. » Aussi lui fait-il jour par jour le sacrifice de ses plaisirs et de sa santé ; il mourra le pinceau à la main. Je tremble pour ce noble artiste, si courageux et si frêle, quand je le vois s'engager sous les humides voûtes de Saint-Sulpice, impatient de laisser un chef-d'œuvre de plus sur les murailles durables d'un monument.

Et comme il aime les lettres ! Il va, de temps en temps, s'enfermer avec ses livres et ses papiers dans sa petite maison de campagne. Il connaît à merveille les historiens, les poëtes, les romanciers de tous les pays. Il en parle à ravir. Il met bien au-dessus de l'allure héroïque de Corneille la perfection et la finesse de

Racine[1]. Shakspeare le charme par ses côtés rusés, vigoureux et terribles ; il a pris à Byron des situations heureuses ; mais ses héros lui semblent fanfarons. Au reste, son intelligence, capricieuse comme la gourmandise, passe de Dante à l'Arioste aussi facilement que de Shakspeare à Racine. — Les phrases du XIXe siècle l'ennuient.

Ce séduisant causeur montre l'imprévu, l'originalité de Stendhal dans ses notes écrites à bâtons rompus ; il a aussi les phrases inégales, les périodes boiteuses, les ellipses obscures, tous les défauts particuliers à l'auteur de *Rouge et Noir* et de la *Chartreuse de Parme*. Il devient tendu et timide dès qu'il s'applique à la régularité du style. En recherchant la pureté, il se refroidit et s'éteint, lui naturellement si chaud, si brillant. Mais, en homme supérieur, il laisse dans tout ce qu'il écrit quelque trait de génie : sa description du *Champ de bataille d'Eylau* respire l'énergie, et sa tirade sur le malheureux ménage de Prudhon est d'une âpreté comique. Il a non-seulement l'insigne honneur d'être un grand peintre, mais encore un des esprits les plus alertes, les plus aimables, les plus pénétrants. Il connaît son temps en politique raffiné, et, s'il écrivait ses Mémoires, je suis certain qu'il charmerait les dilettanti.

L'artiste n'a pas beaucoup voyagé ; il n'avait guère fait, avant son départ pour le Maroc, qu'une tournée en Angleterre et une autre en Espagne. Il n'a pas vu l'Italie. Gros, qui avait admiré ses débuts, le mit en fuite en lui proposant de lui faire obtenir le prix de Rome.

[1] Que trouve Delacroix dans Racine? Ce qu'il n'a pas lui-même : la correction, le fini dans la grandeur.

Rebelle à toute servitude, il n'aurait pu vivre, ni sous l'influence d'une école ni au sein de cette noble ville, devenue à ses yeux l'asile officiel des artistes inférieurs, qui, n'ayant rien à tirer d'eux-mêmes, s'accommodent facilement de la tâche qui leur est imposée d'imiter ou plutôt de mal copier les chefs-d'œuvre des morts. Les plus opiniâtres d'entre ceux-là peuvent arriver à l'Institut, après avoir pour ainsi dire pris l'Italie par doses médicinales ; mais s'élever au génie, jamais. Rembrandt n'a pas eu besoin d'étudier l'Italie pour montrer sa puissance dans la *Leçon d'anatomie* et dans la *Ronde*, deux merveilles de l'inspiration libre. Delacroix, heureusement pour lui, n'a rien pris du bagage académique de son maître Guérin. Il a tourné à son profit toutes les connaissances, sans rien sacrifier de son individualité, et gardé, chose si rare, sa griffe de lion. Ses erreurs, ses faiblesses, ont même tourné à sa gloire. Il n'a jamais pu faire d'élèves, malgré l'immense prestige qu'il a exercé, qu'il exerce et qu'il exercera toujours. Génie à la fois séduisant, fier et solitaire au milieu d'une génération banale, il ne laissera pas un pâle successeur, un seul petit Flinck, comme l'a fait Rembrandt, et ceux qui essayeront de le suivre tomberont dans les abîmes, n'ayant pas comme lui la force de la tête et du cœur. A quoi servent d'ailleurs les imitateurs, menue monnaie des grands hommes ?

Le caractère le plus frappant de l'œuvre de Delacroix est l'invention. Ses drames n'ont qu'une vérité poétique ; ce sont des évocations fixées sur la toile. Il fait presque tous ses tableaux sans modèles, après bien des années d'études d'après nature. Il lui arrive de faire poser un homme, une femme, un enfant devant lui, si sa mémoire hésite ; encore ne prend-il de leurs formes et de leurs

expressions que le côté le plus sympathique à son humeur ; il les voit selon ses rêves. Pour lui, toute peinture est la combinaison de types qu'il a vus et dont il se souvient avec ses propres passions ; il éclaire ses tableaux des lueurs de son âme. Il n'ignore pas, au reste, que chaque artiste trouvera toujours dans son propre tempérament à quel degré le modèle vivant lui est nécessaire : « Holbein, dit-il, est sublime par son imitation exacte. Le Corrége, Michel-Ange, ne sont-ils pas sublimes aussi, bien que leurs figures manquent de régularité ? N'est-il pas vrai de dire que ce que l'on appelle l'idéal est tout ce qui va à notre idée, imité ou inventé ? Qu'est-ce donc que ce qui va à l'idée et frappe l'âme ? C'est le je ne sais quoi, l'inspiration. »

Delacroix a fait la conquête des salons et entraîné les ministres plutôt par son esprit que par ses ouvrages. En lui, l'homme du monde a sauvé l'artiste. Pendant qu'il était loué à faux par ses meilleurs amis et insulté par ses ennemis, il faisait ces réflexions mélancoliques : « Il est malheureusement trop certain que la supériorité du talent ne suffit pas pour mettre la gloire elle-même à l'abri des variations de l'opinion et de la mode. Il est des talents privilégiés qui ont été entourés tout de suite d'une admiration à laquelle le temps n'a fait qu'ajouter. Les grands artistes qui ont brillé par la grâce, le charme et la noblesse de leurs inventions, ont peut-être conquis plus rapidement que les autres l'unanimité des suffrages. Raphaël, Léonard de Vinci, Paul Véronèse, Cimarosa, n'ont pas longtemps attendu la justice de l'opinion. Au contraire, les génies austères, qui sondent les abîmes de l'âme et saisissent plus volontiers dans leurs peintures le côté terrible et pathétique des choses humaines, exercent un empire plus restreint et plus contesté. La

violence ou la singularité de leurs inspirations les isole des sentiments ordinaires et fait que leurs qualités mêmes sont l'objet d'une éternelle discussion. »

Je me trouvais avec l'illustre artiste à l'exposition des tableaux de Mme la duchesse d'Orléans; des niais qui ne le connaissaient pas de vue, riaient en sa présence de ses meilleurs ouvrages : « Voilà déjà plus de trente ans que je suis livré aux bêtes, » me dit-il, le visage pâle et la voix tremblante. M. Vitet, de l'Académie française, comparait un jour Delacroix à M. d'Arlincourt; Lamartine — poëte aveugle — lui attribuait innocemment quelques pauvres peintures de M. Vinchon, et l'accablait d'éloges; un journaliste balbutiait un jour dans son ivresse : « M. Delacroix peint avec un balai ivre. »

Un critique officiel le compare ainsi à Victor Hugo : « Le peintre a plus d'esprit, de naturel et de souplesse que le poëte ; il est parfois sauvage, il n'est jamais faux ; il est plus juste envers lui-même et il se connaît mieux. Aussi, à notre avis, M. Eugène Delacroix restera-t-il plus grand peintre que M. Victor Hugo grand poëte. » Le même critique reproche au poëte et au peintre un égal amour pour les accessoires au détriment du sujet. Cela n'est pas juste. M. Hugo n'a jamais manqué, lui, de sacrifier la pensée à la forme ; Delacroix, altéré d'émotions, n'abandonne jamais la pensée qui seule les fait naître. On voit dans ses tableaux encore plus de mouvement que de splendeur ; plus de passion que de pompe. Son âme embrase la scène et les acteurs : jamais les bannières flottantes, le son des trompettes, le hennissement des chevaux ne font oublier chez lui, comme chez le poëte, la violence intime des héros.

C'est par les accessoires mêmes que le peintre redouble d'énergie : la chaîne de fer du *Prisonnier de Chillon* est tellement tendue qu'on la dirait elle-même animée et près de se rompre sous l'effort désespéré du captif ; le grand panache noir qui se balance sur le front de l'orageux Hamlet se marie — effet sublime — aux nuées de ce ciel d'orage.

Ce qui fait de Delacroix un des plus grands artistes du XIX[e] siècle, c'est qu'il réunit les facultés du peintre, du poëte et de l'historien. Il sème avec une abondance qui étonne le dramaturge les passions sur sa toile et dans l'âme du spectateur comme des graines funestes. Il rappelle Rembrandt par l'expression des physionomies et le prestige des effets de lumière ; Véronèse par l'esprit, la finesse, le charme de la couleur ; Rubens par la splendeur des décorations et la crânerie de la main ; Michel-Ange par le grandiose et Ribera par le terrible. Il séduit et emporte tour à tour les intelligences hautaines et les cœurs aventureux par l'amour du beau et de l'héroïque, par l'audace, la ruse, la force et la noblesse. Il est surtout l'homme de notre temps, plein de maladies morales, d'espérances trahies, de sarcasmes, de colères et de pleurs. L'ignorance et l'envie ne l'ont pas un instant arrêté dans sa glorieuse carrière et ne prévaudront jamais contre lui devant la postérité.

A M. H. LE JOSNE

Mon cher ami,

Prenez ceci pour une carte de visite, puisque vous aimez les Beaux-Arts comme moi, avec plus de passion encore que de sagesse.

J'ai fait en une semaine ce qui exigeait un an de travail et de soins. Plus tard, si nous vivons, je pourrai vous offrir une gerbe plus forte et mieux liée des épis glanés dans le champ d'Eugène Delacroix.

Au moment où son œuvre posthume allait être dispersé aux enchères, je me suis hâté d'ajouter quelque chose au chapitre que je publiais, il y a dix ans, sur le génie du peintre et le caractère de l'homme dans l'*Histoire des Artistes vivants*.

Vous trouverez ici, d'abord l'expression d'idées et de sentiments que vous partagez ; ensuite deux séries de documents originaux, désormais acquis à la tradition de l'Art français. J'ai tiré la première des *Agendas* de Delacroix vivant et la seconde des *Souvenirs* manuscrits de M. de Planet, son élève.

3.

J'avais surtout à cœur de raconter les derniers jours du grand artiste, mort avec le calme stoïque d'un ancien, loin du monde et des amitiés banales, au milieu de Paris.

Établie à temps, la vérité demeure incontestable : la fantaisie et le mensonge littéraires se trouvent devancés.

Eugène Delacroix est enfin sacré premier peintre de son époque par la foi tardive des *connaisseurs*. Réjouissons-nous, enthousiastes de l'avant-garde !

T. S.

DOCUMENTS NOUVEAUX

Paris, lundi 15 février 1864.

Verrons-nous jamais cette triste égalité où « il n'y aura plus ni héros ni grands hommes ? » Le fait est que l'amour du beau et de l'héroïque baisse de jour en jour, et que notre indifférence frise déjà l'abêtissement. Une mascarade fera jaser la presse entière ; la promenade du bœuf gras et la mort d'un marchand de crayons agitent tout Paris ; mais si une gloire nationale s'éteint comme un soleil, nous voilà tous plus surpris et plus muets qu'un troupeau de moutons dans une éclipse. Après quelques jours de réflexion, nous n'avons pas même su faire à Eugène Delacroix les obsèques royales qu'Anvers, la ville des marchands, fit à Rubens. Un piquet de gardes nationaux est planté autour du cercueil ; quelques pédagogues palmés éternuent sur la tombe un éloge irritant ; les cœurs chauds sont réduits au silence... et voilà les funérailles de Patrocle sans Achille, faites à Delacroix, qui a frappé quarante ans l'intelligence et le cœur de son pays.

Tout ce qu'il restait de l'œuvre où brûlent les der-

nières ardeurs de l'Art français sera crié après-demain aux enchères de l'hôtel Drouot. Pendant deux semaines encore l'on vendra, chaque après-midi, les innombrables dessins et griffonnements du plus vaillant et du plus noble des artistes.

Ainsi seront dispersées comme des feuilles mortes tant de pages si vivantes ; et ceux qui les sentaient le mieux, n'étant pas assez riches pour les acquérir, ne les verront plus.

Heureux Turner, qui comptait assez sur la noblesse et l'enthousiasme de ses compatriotes pour léguer son œuvre à l'Angleterre !

L'exposition des ouvrages d'Eugène Delacroix, — nous le disons avec un profond regret, — devait être beaucoup mieux combinée qu'elle ne l'est pour sa gloire : ni le gros du public ni les connaisseurs ne peuvent étudier suffisamment en trois journées de l'hôtel des Ventes, c'est-à-dire en douze heures, ces huit cent cinquante-huit articles inscrits au catalogue, et comprenant ensemble plusieurs milliers d'images peintes ou dessinées !

Beaucoup de ces sujets n'étant que le premier bouillonnement plus ou moins arrêté de l'impression, il fallait donner au spectateur le temps de les examiner. Que d'utiles conversations auraient eu lieu sur place ! La renommée de l'auteur se serait encore élevée avec le chiffre des enchères, puisque nous estimons entre tout ce qui nous coûte le plus d'argent.

Le temple des vendeurs sera donc purifié pour quelques jours par les reliques d'un grand maître. La curiosité y fera foule ; mais quel malheur de ne revoir ces

inventions si fières qu'à travers le dos des brocanteurs et par-dessus l'épaule des philistins !

Il y avait hier exposition particulière des tableaux et des esquisses. On n'y entrait que sur lettre d'invitation. Ces trois petites salles ont été tout de suite pleines de visiteurs en quatre catégories : les amis de l'artiste, ses ennemis, les fanatiques et les gens du monde. Le caractère tranché de ces ouvrages ne permettant pas l'indifférence, les visiteurs étaient fort animés. Les Prud'hommes n'ont pas fait là long séjour ; mais les mondains, qui, dans les musées, les concerts et les réunions littéraires, signalent ordinairement leur ferveur, y sont restés assez longtemps à gesticuler et à s'exclamer, en se creusant la tête par pléonasme.

Il est certain qu'il faut être assez avancé dans l'initiation artiste pour sentir et comprendre les beautés ou, si l'on veut, les beautés en germe, dans ces toiles inachevées. Un air de grandeur les enveloppe, un frisson de sensibilité les agite ; des éclairs d'enthousiasme illuminent les morceaux les plus élémentaires ; et l'on peut y saisir au passage le vol enflammé du génie. La nature extérieure, réfléchie ou plutôt transfigurée par l'imagination, rayonne ou s'assombrit dans ces paysages ; la lumière et la couleur s'y associent ou s'y opposent au caractère des passions humaines : un ciel chargé de neige, obscur comme une crêpe et sillonné de lueurs sanglantes, enveloppe la *Bataille de Nancy ;* la mêlée paraît d'autant plus furieuse que les pennons des deux armées tournoient et volent ainsi que des vautours dans de vifs courants d'air.

Dans la *Bataille de Poitiers*, un ciel d'azur vibrant et joyeux répercute comme à plaisir de colline en colline les estocades, les chocs et les ébranlements du combat

C'est un jour de gloire pour ce vaillant roi Jean, qui s'est fait de son cheval mort une barricade ou plutôt une marche de trône.

La fauve lueur des apothéoses guerrières éclaire *Taillebourg* où l'audace, la confusion et le désordre sont le comble de l'art, même après le sublime *Thermodon* de Rubens. Eugène Delacroix pousse à bout cette violence du cœur et de la main, qui fut la devise du Tasse. Saint Louis est ici, par sa témérité et son acharnement, l'image étonnante de cette chevalerie française, qui dit plus tard par la bouche d'un Guise ce que Delacroix a pu dire à son tour : « Élevons notre renommée sur les ruines de notre propre corps ! »

Voyez ces hommes d'armes frappant comme des cyclopes ; ces chevaux effrénés, aux crins sifflants, aux naseaux écarlates, aux yeux de braise, aux jarrets d'acier ! Vertigineusement lancés sur cette tassée de combattants plus impénétrable qu'un mur, ils tombent pêle-mêle avec un désespoir épique du haut des parapets dans la rivière où d'autres ennemis se massacrent encore en se noyant.

La valeur moderne est aussi énergiquement sentie et rendue que la vieille valeur française dans le *Soir d'une bataille*, peint à l'instar de Géricault. Un cuirassier blessé se soulève au milieu des chevaux morts sous la canonnade, et dont les flancs sont déchirés par les boulets. La nuit profonde, mais transparente, laisse voir autour des pauvres bêtes et du malheureux soldat, jusque dans le lointain, toute la funèbre jonchée que les oiseaux et les chacals dévoreront.

Ce noir Mautfaucon, étudié d'après nature et ennobli par un grand esprit, restera l'un des épisodes les plus navrants de la peinture militaire.

L'ébauche de l'*Évêque de Liége* est une de ces fournaises où l'artiste forgeait du premier coup ses inventions ; mais la *Sibylle*, par contraste, a été parachevée dans tout le repos et toute la fraîcheur de l'intelligence. C'est un idéal de femme à la Delacroix ; c'est-à-dire la beauté physique contestable, primée par le caractère plus noble et plus frappant de l'expression. La vie de la *Sibylle* est l'opposé de celle des statues : son calme et son immobilité ne sont qu'apparents ; le travail intérieur de la pensée la tourmente ; ses yeux fiers, doux et meurtris ont un regard à la fois humain et surnaturel, qui excite l'amour, la mélancolie et la passion de la gloire. Elle indique à l'entrée de ce *lucus* mystérieux « le rameau d'or, conquête des grands cœurs. » Delacroix l'a eu, ce fatal rameau ; mais on ne sait guère au prix de quels tourments et de quelle constance !

Sur les deux heures de l'après-midi, cette exposition particulière était autrement pleine que les expositions publiques. On étouffait ; on n'y voyait plus ; à peine si M. Reiset, qui détestait tant Delacroix, pouvait ouvrir passage à une illustre princesse. Mme et Mlle Pierret, MM. Millet, Chenavard, Gambetta, Victor Rhodes, Jeanne Silvestre, Alfred Stevens et une multitude de personnes distinguées avaient grand'peine à se mouvoir.

Le sentiment le plus humble mérite tous les éloges, quand il est vif et sincère : Julie Colin, excellente femme, restée dix ans au service de Delacroix, s'est mêlée comme à la dérobée à cette brillante foule ; et, à la vue des tableaux de son illustre maître, elle s'est vite réfugiée dans un coin sans pouvoir étouffer ses sanglots... Elle a disparu comme elle était entrée.

M. Berryer, l'ami et le parent de l'artiste, allait de bonne heure, le catalogue à la main, d'une toile à

l'autre, murmurant des paroles sympathiques : « Quel esprit, quelle vivacité, disait-il ; admirable Delacroix ! Presque tous les ans, il venait me donner une quinzaine de ses journées à la campagne : moments délicieux ! il me charmait de mille manières, surtout par sa conversation sur la littérature ; et il ne s'occupait presque pas de lui-même. »

M. Thiers n'était pas là. Ovation manquée. Nous l'avons rencontré vers les cinq heures du soir, en guêtres grises, à la colonne Vendôme.

Mardi 16 février.

La foule s'est ruée à l'Exposition. L'on n'a vu les tableaux que furtivement, en allongeant le cou entre des bras, des reins, des chapeaux et des *hampes* de parapluies. Une atmosphère d'étuve, chargée de rhumes et de fluxions de poitrine, n'a effrayé ni hommes ni femmes. Les faces pâles et les visages apoplectiques contrastaient violemment ; la couleur générale des physionomies était intense, sinon harmonieuse. En quatre heures, pas une âme n'est sortie ; impossible, d'ailleurs : les salles adjacentes et les corridors latéraux étaient combles ; on s'y aplatissait comme dans le *Martyre de saint Symphorien*, mais beaucoup mieux.

Mercredi 17 février.

Aujourd'hui, premier jour des enchères, nouvelle cohue, frappant une heure trop tôt aux portes de l'Exposition, au quart remplie d'avance d'amateurs connus et de privilégiés. Deux heures sonnent : entrée fréné-

tique. Un troupeau poursuivi par des loups ne se jette pas plus haletant au bercail. Piétinements, bondissements de banc en banc... et pas de côtes rompues, pas de jambes cassées !

M. Berryer souriait, le binocle appendu à sa chaîne d'or. On remarquait Mmes Pierret, MM. Rivet, Carrier, Riesener, Paul Huet, Andrieu, le marquis Maison, Reiset, Henri Delaborde, Etienne Arago, Paul Meurice, Vacquerie, Eugène Piot, Henri de La Madelène, Alfred Sensier, Paul Tesse, Barroilhet, Daumier, Bonnet, Joseph Fioupou, de Planet, de Valerne, Busquet, Prouha, Bauchet et une infinité d'artistes, de marchands et de personnes commissionnées, de Paris, de la province et de l'étranger. MM. Lacaze, Delage, Dauzats, Saint-Marcel, Jadin, Champfleury, Mène, Dieterle, Lehmann, Thoré, le critique démocrate, et Haro, le marchand de couleurs, étaient là, le crayon frais taillé pour marquer le prix de chaque objet à cette vente mémorable. Tout le monde sentait qu'il avait affaire à un maître dont le nom et l'œuvre resteront. Si Eugène Delacroix vivant avait jamais eu pareil triomphe, il en serait tombé malade de plaisir.

Et nous voilà, Français légers, envieux et brouillons ! Le génie dans toute sa puissance est méconnu, puis insulté au profit des intrigants et des cuistres. A peine trouve-t-il sur la voie douloureuse quelque épaule amie pour appuyer sa marche et quelque main pieuse pour essuyer son front. Il meurt : les moucherons du corbillard bourdonnent sa gloire, et, six mois après, on le déifie sans le comprendre davantage. Que Delacroix avait raison de nous rappeler si souvent ce mot de Molière : « Je te pardonne, mais à la charge que tu mourras ! »

Jeudi 18 février.

Nous ne serons suspect à personne en disant que les ouvrages du grand artiste, sauf certains morceaux inestimables et pour ainsi dire peints de son sang et de sa moelle, ont été payés des sommes excessives. Un artiste exécutant trouvera de précieuses leçons dans maint sujet à peine ébauché ; il a même d'excellents motifs pour couvrir de son dernier billet de banque une toile à peine préparée et frottée ; mais comment expliquer que des gens, qui s'enfuyaient à la vue de ses meilleurs ouvrages, se soient donné l'étrange fantaisie de pousser à des sommes fabuleuses des embryons de figures à peine jetées dans des limbes de couleur ! Le peintre eût-il jamais exhibé des choses aussi vagues sans en avoir au moins accusé les parties importantes par quelques touches décisives ?

N'insistons pas sur certains sujets composés par Delacroix, calqués et peints par des élèves (*Décorations de l'Hôtel de ville*), retouchés par le maître, et donnés enfin au public béant comme originaux par le catalogographe, M. Burty.

Delacroix ne l'entendait pas ainsi. A l'ordre et à l'économie domestiques, il ajoutait le désintéressement et la fierté. Avec quel amour et quel soin il faisait un tableau du double de la somme payée à quiconque savait le comprendre ! S'il pouvait un moment reparaître au milieu de nous, le zèle aveugle de ces posthumes adorateurs le ferait rougir. Nature extrêmement subtile et pénétrante, il verrait avec effroi l'imminente réaction préparée contre lui dans les galeries et les salons par certains morceaux inavouables que l'on s'est arrachés

à prix d'or. Qui pourra, dans la maison de tel bancocrate, se faire une juste idée des hémicycles grandioses de la Bibliothèque des Députés et de la splendide coupole du Luxembourg, en examinant ces petites ébauches à peine zig-zaguées, marouflées dans des hémisphères de bois ou de carton, qui ressemblent à des éclats de marmite ?

N'ayons pas, pour acquérir des objets d'art, qui remuent le cœur et enflamment le cerveau, cette prudence du maquignon achetant un cheval ou un chien ; mais ne tombons pas non plus dans les violences, surtout dans les niaiseries du fanatisme !

Une *Pietà* pathétique, un *Démosthène* pensif et tourmenté, mais moins éloquent que les vagues qui meurent à ses pieds ; quelques *Lions* imparfaits et superbes ; certains sujets de la Chambre des Députés, frappants par la conception et le caractère, entre autres l'*Éducation d'Achille*, *Cicéron*, — qui a fait reculer M. Berryer, — et les *Bergers chaldéens*, ressouvenir de l'*Enfant Prodigue*, d'Albert Durer ; deux ou trois groupes de *Chevaux* tout frémissants de vie ; la *Sibylle indiquant le rameau d'or ;* une admirable *Marine* de Dieppe, enlevée par M. Duchâtel, au milieu des applaudissements ; *Samson chez Dalila ;* l'éclatante ébauche à peine commencée de la *Chasse aux Lions ;* le *Martyre de saint Étienne ;* plusieurs sujets poétiques de l'Orient et du Nord ; la *Barque de Don Juan ;* l'*Évêque de Liége*, esquisse qui malheureusement va tomber en écailles ; quelques portraits parlants ; quatre merveilleuses pages militaires, le *Soir d'une bataille*, le *Roi Jean à Poitiers*, le *Téméraire à Nancy*, et surtout *Saint Louis au pont de Taillebourg ;* voilà, à peu de chose près, les seuls morceaux qui méritaient l'admiration et des sacrifices.

N'oublions pas quatre grands tableaux de *Fruits* et de *Fleurs*. Deux nous paraissent un peu trop sombres ; les deux autres sont d'un éclat, d'une suavité, d'une fraîcheur et d'une harmonie incomparables.

Tout le reste de cette première adjudication, sauf des bouts d'étude et de ravissants paysages, n'était que marchandise râleuse. M. Haro n'aurait-il pas pourchassé certains fragments tout à fait informes, pour quelqu'un qui serait heureux de les léguer au Louvre, afin de rabaisser la gloire d'un rival ? Mais Delacroix a laissé partout la trace d'un ongle souverain ; et, dans son œuvre, comme dans celui de Barye, on voit heureusement le lion écraser le serpent.

Certes, on peut dire que l'on ne s'est pas contenté de vider l'atelier d'Eugène Delacroix et de jeter au public toutes les raclures de sa palette ; on est allé jusqu'à mettre en vente, à CINQ FRANCS ! des tatouages encadrés.

La seule chose qui pourrait excuser de pareilles misères serait la pensée de laisser à quelques pauvres enthousiastes une relique du grand homme.

Ce qui nous console aussi d'avoir vu disperser à l'aventure tant d'ouvrages à peine indiqués, dont le seul aspect horripile les ignorants, c'est l'espérance qu'ils seront tombés dans les mains d'artistes qui n'auront pas l'effronterie de les finir et de les signer Delacroix. *Botzaris surprenant le camp des Turcs* serait devenu, en deux semaines de travail, un tableau magnifique. Les *Quatre Saisons*, machines purement décoratives et fort lâchées, mais d'une harmonie limpide et vibrante, seront quelque jour copiées en tapisserie, sans que le peintre soit déshonoré. Nous trouvions, en les regardant, un grand rapport, à certains égards,

entre la dernière manière de Delacroix, rose clair, argentine et délicieuse dans le gris, et les dernières ébauches de Turner.

Il n'y a pas là pourtant la moindre imitation du maître anglais par le maître français; notons seulement, chez ces deux grands peintres au déclin de la vie, des aspirations de couleur à peu près analogues. Ils s'élèvent de plus en plus dans la lumière, et la nature, perdant pour eux de jour en jour sa réalité, devient une féerie. Turner, qui avait sérieusement commencé par les genres flamand et hollandais, et non pas, comme on le prétend, par des pastiches de Claude, arrivait sur la fin de sa carrière aux décorations factices et aveuglantes du théâtre.

Il s'était mis en tête, à tort ou à raison, que les artistes les plus illustres de toutes les écoles, sans excepter les Vénitiens, étaient restés bien au-dessous de l'éclat pur et joyeux de la nature, d'un côté en assombrissant les ombres par convention, et, d'un autre côté, en n'osant pas attaquer franchement toutes les lumières que leur montrait la création dans sa virginité. Aussi essaya-t-il les colorations les plus brillantes et les plus étranges. Il a peint dans cet état d'imagination ses deux tableaux : la *Couleur avant le Déluge*, la *Couleur après le Déluge*.

Delacroix, homme plus ardent encore et plus positif que Turner, n'a pas poussé si loin l'aventure; mais, comme l'artiste anglais, il est insensiblement monté d'une harmonie grave comme les sons du violoncelle à une harmonie claire comme les accents du hautbois.

Il était arrivé d'expérience en expérience à un système absolu de couleur que nous allons essayer en abrégé de faire comprendre. Au lieu de simplifier en les

généralisant les colorations locales, il multipliait les tons à l'infini et les opposait l'un à l'autre, pour donner à chacun d'eux une double intensité. Titien lui semblait monotone, et il ne se décida même que fort tard à reconnaître tout ce que le maître vénitien a de grandiose. L'effet pittoresque résulte donc chez Delacroix des complications contrastées. Là même où la couleur de Rubens rayonne comme un lac tranquille, celle de Delacroix étincelle comme un fleuve criblé par une giboulée.

Exemple des assortiments de ton chez Delacroix :

Si, dans une figure, le vert domine du côté de l'ombre, le rouge dominera du côté lumineux ; si la partie claire de la figure est jaune, la partie de l'ombre est violette ; si elle est bleue, l'orangé lui est opposé, *et cætera* dans toutes les parties du tableau.

Pour l'application de ce système, Delacroix s'était fait une espèce de cadran en carton que l'on pourrait appeler son chronomètre. A chacun des degrés était disposé, comme autour d'une palette, un petit tas de couleur, qui avait ses voisinages immédiats et ses oppositions diamétrales. Pour vous rendre absolument compte de cette combinaison, regardez le cadran de votre pendule, et supposez ceci : midi représente le rouge ; six heures, le vert ; une heure, l'orangé ; sept heures, le bleu ; deux heures, le jaune ; huit heures, le violet. Les tons intermédiaires étaient subdivisés de proche en proche, comme les demi-heures, les quarts d'heure, les minutes, etc.

Avec sa subtilité, sa persévérance, et malgré l'étude continuelle de la nature et des maîtres, Delacroix était resté plus longtemps qu'on ne le pense sans principes certains, suppléant de son mieux le savoir par le senti-

ment. En plein âge mûr, il disait encore : « Je vois chaque jour que je ne sais pas mon métier. » Pas d'affectation dans cet aveu : il sentait réellement que sa première éducation de peintre fut insuffisante, sinon mauvaise. Dans l'effervescence romantique, tous les artistes qui ont marqué se laissaient aller à la diable. Leurs conversations instinctives étaient plutôt poétiques que professionnelles. Plus d'enseignement public. David, tout despote borné qu'il était, avait au moins appris quelque chose à ses contemporains. Après lui, que resta-t-il ? Des scoliastes méticuleux et têtus, capables de faire, non pas un tableau, mais des fragments de tableau. Gros, seul, par quelques ouvrages d'un ensemble grandiose et dont les détails sont palpitants, rattachait encore l'Art français à la tradition magistrale. Géricault, admirable dans certains morceaux, n'avait pas assez bien fondu ses études pour arriver à cette imposante unité.

Les choses en étaient là quand M. Ingres nous apporta ses principes léthifères. Il ne vit dans l'art qu'un bizarre mélange de la statuaire antique et du modèle qui pose à la journée. Ce mariage entre la vie et la mort est un rébus d'hypogée. Et M. Ingres, heureux et fier sur sa colonne, attend, en Siméon Stylite, que les anges viennent lui porter à manger !

Chenavard attribue cette décadence de la peinture moderne à un développement des facultés musicales au préjudice des facultés plastiques. Suivant lui, la forme humaine échappait aux peintres d'histoire à mesure que les paysagistes parvenaient à mieux rendre l'aspect de la nature ; la couleur aurait gagné en richesse et en harmonie ce que le dessin a perdu de précision et de grandeur.

Delacroix a vu, au contraire, dans l'intimité de l'homme et de la nature, un redoublement d'expression à produire par analogie et surtout par contraste. Tantôt, en effet, le paysage semble le miroir des joies de la vie par son éclat, sa fraîcheur, son abondance et sa pureté ; tantôt, il fait cruellement ressortir par son calme et sa sérénité mêmes nos orages intérieurs ; aujourd'hui, les grandes voix de la solitude et de l'immensité élèvent et consolent notre âme ; demain, elles se mêleront peut-être à nos gémissements.

Vendredi 19 février.

On a fait des sottises en payant deux, quatre, huit mille francs des copies d'Eugène Delacroix d'après les vieux maîtres. Il y en a de magnifiques, notamment les *Miracles de saint Benoît*, de Rubens ; quelques têtes tirées des *Noces de Cana*, de Paul Véronèse ; d'autres copies ne sont que des tours de patience et de subtilité, comme le *Jeune Homme à la toque* et l'Enfant de la *Belle Jardinière*. Il en est enfin qui sont l'altération abusive des originaux ou de pures fantaisies comme des gravures coloriées. Mais Delacroix n'est guère lui-même dans ces peintures-là. Il serait ridicule de se quereller pour en avoir. Ces sortes d'exercices furent tout simplement les pensums volontaires de sa jeunesse.

Il faisait au Louvre beaucoup de ces copies sous l'influence de Géricault, qui en fit lui-même d'admirables, quoiqu'un peu noires et lourdes, comme nous en avons ici les preuves par le *Martyre de saint Pierre* et le *Sommeil des Apôtres*, d'après Titien ; les *Enfants de Philippe IV*, d'après Velasquez ; la *Bénédiction de Jacob*,

d'après Rembrandt, et par plusieurs têtes de divers maîtres, réunies en une seule toile, etc. La *Descente de croix* d'Anvers est d'une pesanteur et d'une opacité détestables. La *Descente de croix*, d'après Bourdon, attribuée à Géricault par le catalogographe, M. Burty, est d'Eugène Delacroix. Erreur ne fait pas compte.

Delacroix a gardé toute sa vie le goût de copier les maîtres sans pouvoir le satisfaire à son gré. On l'aurait vu souvent travailler au Louvre, même dans ces derniers temps, si une nuée de rapins et de peintresses ne rendait le Musée détestable pour tout le monde; mais il était heureux qu'on lui prêtât quelque tableau à copier. Une *Madeleine* de Murillo l'avait enchanté et retenu dans la galerie du maréchal Soult. La délicatesse et la fraîcheur virginales de ce tableau l'extasiaient.

Il avait pris avec Bonington l'habitude de l'aquarelle, qui lui rendait plus prompte et plus facile l'expression des sentiments dont il était animé. Comme Bonington, Delacroix avait montré fort jeune ses facultés pittoresques : « Quand on n'a pas du talent tout de suite, disait-il, on n'en aura jamais. » J'ai vu la petite copie à la plume d'une *Kermesse* de Teniers, faite à l'âge de treize ans par M. Ingres, qui s'y révéla déjà tout ce qu'il devait être : un admirable calligraphe, un excellent copiste au trait. Je connais aussi une esquisse juvénile de Delacroix, laquelle eut, au concours de l'École des Beaux-Arts (professeur Le Thière), le numéro 38 : les *Femmes romaines offrant leurs bijoux à la patrie*. On y voit percer la personnalité de l'auteur de *Sardanapale* et du *Massacre de Scio* à certains airs de tête, à la souplesse des chairs, à l'inflexion des bras et des mains. L'intelligence de l'élève échappe aux canons de l'École.

Une personne toujours bien renseignée me raconte ce

fait, qui suffirait à faire condamner l'enseignement de l'Institut :

Après avoir peint *Dante et Virgile*, — tableau que bien des personnes, les académiciens en tête, regardent encore comme son meilleur ouvrage, — Eugène Delacroix eut de nouveau l'imprudence de concourir...

Il obtint la dernière place, le numéro 60 !

Samedi 20 février.

Nous venons de toucher en passant à la jeunesse du peintre. Essayons de distraire un moment le lecteur en groupant autour d'Eugène Delacroix quelques compagnons d'atelier, Champmartin, Ary Scheffer, Géricault, et trois artistes qu'il aimait beaucoup : Charlet, Bonington et surtout Poterlet.

Champmartin, homme spirituel, grand faiseur de charges, était le plus terrible et le plus gai loustic de la bande.

Ary Scheffer, qui tâchait de tirer parti de tout, même de son accent étranger, faisait des théories à défaut de science ; se posait en caractère de fer, en indomptable originalité, trahissant néanmoins à chaque coup de pinceau les faiblesses, les oscillations de l'imitateur qu'il a gardées toute sa vie. Jaloux de fixer l'un après l'autre dans ses ouvrages les moyens employés par ses confrères en vogue, il changea de manière comme on change de paletot.

Sa première manière : la *Veuve du soldat ;* le *Soldat laboureur ;* — pastiches d'Horace Vernet.

Sa seconde manière : les *Femmes souliotes ;* — pastiche du *Massacre de Scio*, de Delacroix.

Sa troisième manière : le *Larmoyeur*, dont la couleur paraît rôtie, et le *Roi de Thulé;* — pastiches de Rembrandt.

Sa quatrième manière : le *Christ consolateur*, — pastiche d'Overbeck.

On voit ensuite Ary Scheffer tantôt pencher vers M. Ingres (*Madeleines*), tantôt tomber sur Cornélius (*Scènes de Faust*); puis s'arrêter à une sorte d'éclectisme (*Françoise de Rimini*); revenir encore à M. Ingres; le quitter de nouveau pour traduire des poëtes à la mode, tels que Byron; reprendre ses allemanderies; se perdre enfin dans des rêves grisâtres où le mysticisme (*Saint Augustin et sainte Monique*) et la volupté (les *deux Mignon*) luttent en s'effaçant. Le trait invariable de ce maniériste si mobile, c'est une sentimentalité pleurarde. Les larmières d'Ary Scheffer sont inépuisables. M. Guizot l'a surnommé « le peintre des âmes, » ce qui, n'étant pas clair, pourrait sembler ironique; mais M. Guizot ne plaisante pas.

Géricault séduisait Delacroix par son talent, sa politesse et son élégance. La fortune lui permettait le luxe, les chevaux et toutes les jouissances du dandysme. Delacroix aimait lui-même les plaisirs; mais il savait s'en passer sans trop regretter un patrimoine perdu par des revers de famille. « Si Géricault, disait-il par la suite, n'avait pas eu de fortune, il vivrait encore, et il aurait produit autant que son génie le promettait. C'est quelquefois un bien, quand on est jeune, d'avoir, pour travailler, à surmonter des moments de gêne. »

Géricault peignait de temps en temps chez Guérin des morceaux qu'il donnait facilement à ses admirateurs, car il était fort sensible aux louanges. Il avait aussi un atelier dans le quartier des Martyrs, sur le

même palier qu'Horace Vernet, sa bête noire. Toutes les fois qu'un visiteur se trompait en demandant Vernet chez Géricault, Géricault répondait : « C'est la boutique à côté. » Cela n'empêchait pas Horace d'aller fumer des cigarettes chez son voisin et d'emprunter de lui des études de chevaux et de paysages pour les accommoder en son propre compte au goût du public. Le fond d'une des meilleures batailles de Vernet, — *Montmirail*, je crois, — est la copie d'un effet de matin, pris à Versailles par Géricault, d'une fenêtre ouverte. La *Course de chevaux à Rome*, autre plagiat de Vernet. Voyez les études de Géricault, reproduites au trait par Colin et Feillet, et vous reconnaîtrez tout de suite que Vernet s'est contenté de rapetisser, de grimer les hommes et de caparaçonner les bêtes : l'Hercule qui, chez Géricault, retient un étalon par la queue reparaît dans le tableau d'Horace en clown épilant une rosse rétive.

Au lieu d'avoir, comme Delacroix, l'insatiable passion du travail, Géricault ne se mettait à la besogne que par violentes boutades. Il fit pourtant d'innombrables essais pour son grand tableau : on lui avait construit au Havre un radeau sur lequel il étudiait la mer et les marins avec tout l'acharnement d'un peintre réaliste; et, pour l'exécution définitive de l'œuvre, il voulut qu'on lui rasât la tête, afin de n'être plus tenté de sortir. Géricault n'ayant pas de facilité au travail, ce qui arrive aux artistes et aux écrivains les plus solides, prenait la stérilité momentanée de ses efforts pour de l'impuissance et rugissait de colère. Charlet parvenait seul à le calmer et à relever son courage. Connaissant la nature humaine, particulièrement le cœur de son ami, il voulut l'accompagner à Londres, « pour y remettre à flot, disait-il, le

Radeau de la Méduse, » qui avait échoué à Paris. Les deux amis passèrent par Bruxelles pour visiter David, le prophète exilé de la Peinture. David demanda brusquement aux pèlerins : « Que me voulez-vous? Avez-vous vos papiers? » On exhiba son passe-port et l'on partit.

A Londres, Géricault, affreusement triste d'avoir été méconnu à Paris, écrivait un jour son testament. Charlet, ayant surpris cette préface du suicide, fit longuement ressortir aux yeux de son camarade les avantages de ce sinistre projet et ne lui demanda pour sursis que le temps d'un bon dîner, tête à tête. Le dîner fut très-gai, et l'on s'en alla bras dessus bras dessous faire un tour sur les bords de la Tamise. Là, Géricault, repris par ses idées noires, mais s'efforçant de les dissimuler, eut des allures équivoques. Charlet crut reconnaître que son ami voulait l'entraîner avec lui dans la rivière pour ne plus le quitter. Et prudemment il reprit le large en terre ferme.

Charlet vivait à la façon des maîtres flamands et hollandais, au milieu des sujets de son choix : tavernes, marchés et corps de garde. Il affectait un peu les mœurs et le langage du ruisseau. Géricault, qui l'avait vu pour la première fois à Saint-Cloud peignant une enseigne de cabaret pour solder sa dépense, tira ce Français si jovial de l'administration des pompes funèbres où il avait grand'peine à gagner sa vie.

Charlet est le Béranger de la lithographie, c'est-à-dire un de ces harpistes qui mettent pour cordes à leur instrument toutes les fibres populaires. Gros, si vivement empourpré de gloire nationale, avait déteint sur Charlet, qui fit en prose la poésie de son maître. Mais ce qui relevait tous ses sentiments populaciers, c'étaient

une expansion de cœur, une verve, une ironie incomparables. Il y avait en lui de l'Homère pour peindre la constance et la crânerie guerrières, le rire dans les larmes des piliers de bouchon, l'espièglerie des faubouriens et le patriotisme des bousingots. Avec lui, les grognards pleuraient sur leur moustache et les Invalides sentaient la chair de poule jusque dans leur jambe de bois.

Géricault, affolé du genre colossal, donna la velléité des grandes machines à Charlet, qui s'y exerçait en peignant des enseignes. On se souvient de celle-ci qu'il fit au faubourg Saint-Antoine :

Des commères furieuses font dégringoler le peintre de son échelle, en lui criant : « *A bon vin pas d'enseigne!* »

Tourmenté dans les dix dernières années de sa vie du bizarre désir d'être de l'Institut, il entreprit en petites proportions le tableau que l'on voit au Musée de Lyon : la *Retraite de Russie*. Cette toile le mettait chaque jour au supplice; il voulait la crever, la déchirer en mille pièces et se brûler la cervelle.

L'artiste s'était marié avec la fille de son marchand de vin. Il a beaucoup travaillé, chauffé son four, comme il disait lui-même, sans jamais sortir d'une gêne qui devint de la pauvreté.

Charlet est l'observateur le plus fin et le plus sûr, le dessinateur le plus saillant et le plus ferme. Il connaît peut-être mieux que personne en ce siècle, excepté Delacroix et Daumier, la grande loi du plein et du vide, qui donne aux figures l'aspect, le mouvement, le relief de la vie ; et il a montré dans ses moindres croquis une ardeur de geste vraiment parlante. Géricault surnomma Charlet « le crayon français, » et Delacroix l'appelait « un homme de génie. »

Richard Bonington, qui avait un talent si précoce et qui mourut si jeune de la poitrine avec toutes les apparences de la fraîcheur et de la santé, cachait son enthousiasme sous des airs tranquilles et frappait l'auteur du *Massacre de Scio* par cette grande qualité pittoresque : le vif sentiment de l'espace et de la fluidité de l'atmosphère.

Mais un artiste que Delacroix chérissait entre tous, c'était Hippolyte Poterlet, doué ou plutôt affligé de la sensibilité la plus nerveuse et de la délicatesse la plus raffinée du coloriste. Sitôt que Delacroix avait esquissé un tableau important, *Sardanapale* ou le *Christ au Jardin des Oliviers*, il courait avec un croquis de son œuvre et une toile blanche chez son ami, qui, en deux heures, lui avait donné son avis en lui faisant une esquisse à sa manière. Delacroix tenait infiniment à voir comment, à sa place, Poterlet eût peint le tableau.

Charlet, Delacroix, Chenavard, Commairas, Lelièvre passaient ensemble quelques soirées chez Poterlet pour dessiner et causer. M. Hippolyte Flandrin, qui se sentait fait alors pour la peinture militaire, rôdait autour de ce cénacle et envoyait des dessins à Charlet, afin d'avoir son assentiment.

Ces réunions cessèrent. Poterlet, poussé par ses nerfs et par des chagrins imaginaires, prit une forte dose d'opium après avoir écrit au crayon et envoyé ce billet :

« Je laisse à mon ami Chenavard tout mon atelier comme gravures d'artiste et esquisses faites en pays étranger ; mais je le prie de permettre que mon père prenne ce qui lui conviendra en souvenir de son pauvre fils qui l'aime.

» H. POTERLET.

» Le 6 décembre 1829. »

Le malheureux artiste ne succomba pas sur-le-champ; il ne mourut que lentement des suites de ce coup désespéré. Depuis longtemps Charlet, au lieu de le contenir, semblait l'exciter à surmener sa frêle santé. Delacroix, qui ne se ménageait pas alors lui-même, le sermonnait inutilement.

Dimanche 21 février

En matière d'art, quiconque ne sent pas profondément la vie, le mouvement et le caractère de la Nature, sera toujours un aveugle-né, eût-il, comme M. X., par exemple, sa maison pleine de belles choses et une réputation européenne de connaisseur. Fatalement il tombera dans tous les contre-sens de M. X., et nous le verrons, à son exemple, faire mouler pour ses salons bourgeois les portes du baptistère de Florence; demander au même artiste des copies de Raphaël et de Véronèse; emmener avec lui un professeur de chinois dans les ventes de chinoiseries; louer enfin à la même page Drolling, Dubufe, Destouche et Delacroix.

On aperçoit à l'Exposition des aquarelles et des dessins, ouverte aujourd'hui, pas mal d'amateurs de cette force-là, qui se battent les flancs pour admirer des choses inaccessibles à leur entendement. Les traits de Delacroix flamboient pour eux sur les murailles comme autant de *Manè-Thécel-Pharès* incompréhensibles et menaçants.

Les artistes et les amateurs intelligents et passionnés sont faciles à reconnaître ici à leur physionomie et à leurs gestes. A chaque sujet, leurs idées et leurs sentiments vont à l'unisson des sentiments et des idées de

l'auteur ; ils admirent naïvement et violemment, comme des enfants qui, une fois entrés dans un magasin de joujoux, ne savent que choisir et veulent tout emporter.

Cette collection d'aquarelles et de dessins est une véritable encyclopédie figurée d'impressions : charme ou terreur physique, naïveté de cœur, aspirations ou tortures de l'âme : c'est la vie prise sur le fait par l'observateur et rendue plus intense par le poëte.

Si habile et si audacieux exécutant qu'il fût devenu, Delacroix nous frappe surtout par la magie qu'il répandait sur les choses. Qu'il représente la vaillance surprise de Weisslingen ou l'ardeur presque humaine du cheval qui veut le défendre; qu'il allume la vengeance dans le regard d'Hamlet ou la férocité dans l'œil du tigre; qu'il déchaîne les éléments dans le *Simoun* ou fasse descendre la paix et l'ombre des grands chênes sur la *Lutte de Jacob avec l'Ange;* qu'il enveloppe de soleil les *Soldats marocains endormis dans un corps de garde* ou fasse expirer la lumière du jour sur les fleurs : Delacroix est toujours..... Delacroix.

Cette supériorité poétique efface, comme un mirage, ses défauts plastiques les plus frappants. Il a des aperçus d'expression, d'attitude, de composition et d'effet qui parlent encore plus à notre imagination qu'à nos yeux; l'arabesque linéaire de ses dessins, aussi bien que l'harmonie de sa couleur, révèle, même à distance, le caractère du sujet, et rend pour ainsi dire les onomatopées naturelles : les lignes sifflent dans le groupe des cavaliers barbares lancés sur les pas d'Attila, et l'arc d'Achille fait ce bruit comparé par Homère au cri de l'hirondelle; on entend aussi crier les os dans la gueule des lions; et ces chats, faits en quelques coups de crayon

sur un chiffon de papier, ont dans les yeux des secrets indéfinissables :

> Ils prennent en songeant les nobles attitudes
> Des grands sphinx allongés au fond des solitudes
> Et semblent s'endormir dans des rêves sans fin.
> Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
> Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
> Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

« Voyez, — me disait Charles Baudelaire, l'auteur de ces vers, — ce *Lion regardant marcher une Tortue :* il hésite à poser la patte sur elle ; la curiosité le dévore ; il ne sait pas trop ce que c'est ; mais il le saura, la tentation l'a pris. Delacroix met de l'esprit dans la moindre chose, il en avait tant ! D'autres ont pu faire des chefs-d'œuvre bêtes ; lui, jamais ! »

Nous ne partageons pas l'engouement général pour la plupart des dessins qui ont servi aux pendentifs de la Bibliothèque des Députés, sauf trois ou quatre et l'admirable *Éducation d'Achille*, où l'idéal du mouvement et l'idéal de la forme sont réunis avec un bonheur inouï. Ordinairement les sujets grecs et romains et les figures immobiles n'étaient pas le fort de Delacroix. Mais *Hérodote consultant les Mages* est un chef-d'œuvre. On devine à la physionomie de ces types étranges les secrets merveilleux des temps primordiaux. Il fallait la plus belle imagination du monde pour les évoquer ainsi.

Voici, à notre goût, les autres dessins particulièrement enviables :

Héliodore chassé du Temple ; Pietà ; un fragment du *Martyre de saint Étienne ; Desdemona maudite par son père ; Mort de Lara ; Cavalier arabe au combat ; Chef*

maure à Méquinez ; Passage d'un gué; Combat d'un homme et d'une lionne; Tigre prêt à bondir; Tigre blessé se désaltérant; Vues de côtes en Normandie; Vues prises à Champrosay; Études de fleurs; Études de ciels.

La série des Hamlet donne la mesure du génie dramatique de Delacroix. On y retrouve ses violences, sa noblesse et sa mélancolie. Il est là tout entier avec ses attitudes sauvages et raffinées; ses expressions caressantes et terribles; ses gestes éperdus et calculés, qui ajoutent tant de puissance et de prestige à la parole, au caractère de l'homme, triomphent souvent par l'étrangeté même, et rappellent presque toujours le roi du théâtre moderne : Frédérick Lemaître.

Lundi 22 février.

On a beaucoup et vainement déblatéré tous ces jours-ci sur le dessin d'Eugène Delacroix.

Delacroix dessine ainsi par tendance naturelle et par système, bien qu'il se laisse quelquefois emporter par des élans nerveux et qu'il ait des mouvements d'entrain et de furie comme un étalon de race. Il avait dix fois plus d'intelligence et de réflexion qu'il n'en faut pour suivre et même pour surpasser, s'il l'eût voulu, toutes les combinaisons académiques du monde. L'homme qui, sans être parfait, pouvait pourtant copier ainsi Raphaël à vingt-cinq ans et Rubens à quarante avait, outre son originalité, une souplesse merveilleuse. De cette fougue qui flambe et fume dans ses ouvrages n'allez donc pas conclure qu'il n'ait à son service que des facultés instinctives et toutes prime-sautières. On retrouve un parti extrêmement logique et opiniâtre d'un bout à l'autre de son

œuvre. Cette question du relâchement des contours, autrement dit de la pureté du dessin, rebattue depuis trente ans, devrait être vidée une bonne fois pour toutes.

Il n'y a pas, il ne saurait y avoir de purs dessinateurs et de purs coloristes. La supériorité du dessin n'exclut pas plus l'excellence de la couleur que l'excellence de la couleur n'exclut la supériorité du dessin.

Dans notre pays, organisé d'une façon tout opposée au véritable sentiment des arts, on prend pour beauté du dessin l'exactitude et la propreté graphiques. Mais Michel-Ange et Raphaël eux-mêmes ne seraient que des académiciens, à peu près aussi tristes que les nôtres, si, à leur profonde connaissance de la nature humaine et de ses proportions, ils n'ajoutaient la noblesse idéale et l'allure héroïque que la nature entière prenait dans leur esprit comme dans un miroir magique. Le vulgaire appelle pureté du dessin les figures nettement enlevées à l'emporte-pièce sur une feuille de papier blanc avec une fine pointe de crayon et des boulettes de mie de pain.

A ce point de vue puéril, Delacroix eût dessiné aussi bien que le premier linéiste du monde ; cela n'est pas plus difficile à faire que tourner une toupie de buis ; la justesse de l'œil et, à défaut de cette justesse, un compas, la propreté des mains, la sobriété et la patience de l'âne suffiraient amplement.

Pourquoi trouve-t-on dans l'œuvre de Raphaël tant de détails contre l'anatomie mesurée à l'École de médecine ? Le voici : ce qui préoccupe d'abord Raphaël, c'est la nécessité de tirer de l'ensemble de ses lignes une arabesque générale, noble et harmonieuse ; mais il lui est bien arrivé de casser un bras, et, qui pis est, de tordre le cou à tel personnage, pour le seul but d'in-

cliner une ligne dans un sens plutôt que dans un autre, sacrifiant ainsi des détails à l'exigence de l'ensemble, et appliquant dans l'Art cette raison d'État qui fait couper la tête à un assassin pour protéger le corps social tout entier. Delacroix, il est vrai, semble désarticuler à l'occasion certains personnages, en vue de développer par des exagérations volontaires l'effet général d'une action dramatique. Dans le *Saint Étienne*, du musée d'Arras, par exemple, les mains pendantes du martyr sont pesantes et inégales; le corps est extrêmement long, les bras de la jeune fille qui trempe son mouchoir dans le sang ont un développement quasi fantastique, etc. Mais, sans cette exagération volontaire, l'action des personnages serait-elle aussi expressive? La pureté du contour, la roide netteté de cette silhouette dans laquelle M. Ingres ne manque pas d'enserrer ses personnages, comme pour les empêcher de se mouvoir, les rend à peu près semblables aux figures en fil de fer, disposées pour l'illumination des fêtes publiques.

« Le dessin original de Delacroix, — disions-nous en 1854, — est très-libre et beaucoup moins détaillé que ne le sont toutes ces imitations attentives (les copies d'après les maîtres). Comme il voit les choses promptement et d'ensemble, c'est-à-dire à l'état de croquis, il ne peut manquer de les simplifier; chacun de ses coups de crayon devient caractéristique, généralisateur et détermine avant tout le volume, la saillie des corps et la direction de leurs mouvements.

» Un exemple est nécessaire. Supposons une statue, horizontalement couchée et à demi plongée dans l'eau : la partie qui surnage et saute à l'œil n'est pas un appareil de contours, de lignes détachées; c'est un ensemble de saillies. Comment déterminer alors l'importance propre de la ligne, qui n'est qu'une pure hypothèse?

» La plus grande préoccupation d'Eugène Delacroix, c'est donc l'étude du volume des corps, l'analyse des épaisseurs. Aussi construit-il ses figures par noyaux, par masses proportionnelles, qui, réunies, forment le modelé. Ainsi procédait Gros, lorsqu'il n'était pas détourné de ses tendances naturelles par un respect obséquieux pour les principes de David. Gros, par exemple, représentait sommairement les principaux plans de la charpente d'un cheval par quelques oves juxtaposés. Géricault a trouvé son énergique relief de la même manière. Il faut dire aussi que si le peintre établit ses saillies avec justesse, il ne franchira pas, par ce seul fait, cette limite imaginaire appelée ligne ou contour, qui n'est autre chose que le *finissement* des objets.

» Comprendriez-vous un sculpteur qui, ayant à faire un médaillon, une tête en profil, dessinerait préalablement ce profil au trait sur sa planche de travail, pour remplir ensuite de morceaux de terre glaise l'espace qu'il vient de circonscrire? Il ne pourrait manquer d'étrangler ainsi de son réseau linéaire les saillies de la figure. Il lui serait impossible de faire une statue complète par le même moyen.

» Les procédés matériels de Delacroix ont du reste beaucoup de rapport avec quelques moyens de la sculpture : ses larges touches rappellent ces fortes balafres faites par Th. Géricault dans le *Radeau de la Méduse* et les coups de pouce imprimés sur la terre molle par le statuaire. Delacroix marque d'abord du ton le plus lumineux le point culminant des saillies et entoure leur volume du ton le plus sombre; voilà déjà l'indication des creux et des pleins, quelque chose comme la topographie de la figure indiquée par la lumière et les ombres, etc. »

Aux aveugles de la critique, aux paralytiques de l'Académie, qui n'ont trouvé que débauche et folie dans ces admirables qualités du dessin de Delacroix, le mouvement, le geste et l'expression, nous répondions :

« Ce qu'il veut, ce sont des courants d'action qui entraînent

le spectateur. Si vous prenez isolément chacun des personnages, vous serez frappé du développement exagéré, quelquefois monstrueux de ses formes agissantes, développement que le peintre a jugé nécessaire à l'énergie du mouvement, à l'intensité de l'expression. Si ce désordre ne se produit pas toujours dans la nature, il n'en existe pas moins pour cela dans notre imagination, et c'est surtout à notre imagination que l'artiste veut parler. Il dit que *la Peinture est l'art de produire l'illusion dans l'esprit du spectateur en passant par ses yeux*.

» Voilà pourquoi ses héros se disloquent en frappant d'estoc et de taille dans l'ardente mêlée; les chevaux, poussés en avant par le vertige du combat, viennent mourir, s'effondrer, s'abattre pour ainsi dire sur le spectateur, sanglants et fumants; les yeux de l'homme en fureur sortent de leurs orbites; les vaincus, les victimes, suppliants, renversés, tendent les bras avec une exagération sans mesure comme leur désespoir. La main qui excite à la révolte, commande le supplice ou lance la malédiction grandit encore sous les touches du pinceau, poussées à fond comme des coups d'épée. Le but n'est pas seulement atteint; il est traversé.

» C'est que la nature se livre parfois elle-même à ces débordements, emportée par ses propres lois. Examinez la foule au moment où un chariot vient d'écraser en passant, dans les rues encombrées, un enfant, une femme : on sent dans l'air un frisson tragique : l'effroi, la pitié, la colère allument les yeux, tordent les bouches, écarquillent les mains et font avancer les têtes sur les cols allongés. L'équilibre anatomique a reçu une irrésistible secousse. Qu'est devenue la régularité ordinaire des proportions dans les physionomies, dans les mouvements; qu'est devenue surtout cette délimitation froide et dure appelée ligne ou contour? La liberté sans frein des émotions naturelles a tout bouleversé.

» Encore si la plupart des artistes n'affectaient pas de rendre ce contour là où il est le plus nuisible à la saillie des corps et ne le considéraient comme un moyen commode, quoique brutal, de détacher les figures! Le contour doit être fait déli-

catement et selon les lois naturelles. Le peintre ne saurait rendre, par un trait linéaire coupant, la forme des objets, qui vient s'émousser dans les dégradations de la lumière et se noyer dans l'air ambiant. Au lieu d'écrire sèchement le contour, Delacroix le fait sentir d'une touche ondoyante, afin de lui laisser sa prestigieuse mobilité et pour abonder dans le sens de la nature dont l'élasticité est infinie.

» Le premier venu s'écrie en présence d'un tableau de Delacroix : *Il ne sait pas dessiner!* Dites plutôt qu'il ne dessine pas comme les autres!...

» Il est savant, très-savant dans son art, et, ce qui vaut mieux encore, doué de ce génie divinateur qui trouve souvent les choses du premier coup... Ne lui pardonnez rien; il sait à merveille tout ce qu'il fait [1]. »

Enfin le dessin de Delacroix est à celui de M. Ingres ce que le feu est à la glace. M. Ingres est tellement préoccupé du contour des objets qu'il tremble toujours de le perdre; ce qui rend son modelé plat et effacé comme une épure de géométrie ou un lavis d'architecture. Delacroix, au contraire, s'attache absolument aux saillies des corps et à la forme qu'elles affectent, et le contour semble s'établir de lui-même sans que l'artiste l'ait cherché. Le contenu lui donne d'avance la capacité du contenant et sa juste mesure. Delacroix justifiait ce système de dessin par l'analyse des médailles antiques, modelées par masses ou noyaux. Quand nos monnaies modernes sont usées par le frottement, on n'y voit plus rien parce qu'elles sont faites au point de vue des contours extérieurs, de la silhouette, tandis que

[1] *Histoire des artistes vivants.* Première série, in-8°. E. Blanchard, éditeur, 3, rue Honoré-Chevalier, près de la place Saint-Sulpice.

les monnaies antiques restent belles et saillantes, ayant été faites au point de vue bien différent des épaisseurs ou masses intérieures.

Ce qui a vraiment étonné tout le monde à cette vente publique des aquarelles, des dessins et des griffonnements de Delacroix, c'est l'inépuisable abondance du maître, la variété de ses motifs et l'acharnement qu'il mettait à rendre sous toutes les formes les sujets dont il avait été frappé. On reconnaît bien là l'homme qui produisait sans cesse pour soulager son esprit et son cœur, et qui avait condamné sa main à une escrime perpétuelle.

Delacroix ne disait que la vérité en nous écrivant ces lignes :

« En fait de compositions tout arrêtées, parfaitement mises au net et prêtes pour l'exécution, j'ai de la besogne pour deux existences humaines; et quant aux projets de toute espèce, c'est-à-dire à de la matière propre à occuper l'esprit et la main, j'en ai pour quatre cents ans; jugez si j'ai le temps de me promener comme mes honorables confrères, qui, je pense, pour la plupart, trouveront du temps de reste pour tout ce qu'ils ont à tirer de leur cerveau. »

Mercredi 24 février.

Oui, Delacroix fut un grand travailleur. Il se levait sur les sept heures du matin et se mettait à l'œuvre jusqu'à trois heures du soir sans prendre la moindre nourriture, afin de garder son esprit plus souple et plus léger. Il revenait parfois, la faim le poussant, à sa première habitude qui fut d'avaler une croûte de pain et deux doigts de vin. Nous nous souvenons avec attendrissement d'avoir partagé certains jours le mince viatique de

ce pionnier défaillant. De trois à quatre heures et demie, il recevait de loin en loin quelques visites dans son atelier avec plus de complaisance que de plaisir. Jenny Le Guillou, sa gouvernante et son garde du corps, devenue par vingt-huit ans de dévouement presque un autre lui-même, accourait au coup de sonnette ; et il fallait être bien connu pour dépasser cette terrible sentinelle.

On trouvait le Maître rompu de fatigue, le teint livide, les yeux injectés à force d'attention, les nerfs endoloris et comme essoufflé après le temps qui fuit. La lumière du jour l'attristait en déclinant ; et il ne déposait la palette que par résignation. Jamais il n'avait pu comprendre que Gros tirât parfois sa montre en travaillant. Vêtu d'un court veston et entortillé d'un fort cache-nez, il ôtait en vous saluant sa petite casquette avec plus de grâce que Charles X son chapeau à plumes, et vous faisait asseoir auprès de lui sur un grand canapé de drap rouge. Après vous avoir sondé d'un regard clignotant et inoubliable, il achevait de briser en causant sa frêle et précieuse santé. Ce dernier sacrifice de l'artiste était pourtant proportionné à l'intelligence et à la passion de l'interlocuteur. Sa manière de vous faire parler se traduirait par ce mot célèbre : « Tirez, messieurs les Anglais ! »

Il amusait un moment le tapis par des riens ingénieux, vous questionnait finement et semblait vous abandonner la conversation. Ses poses attentives, ses airs de tête malicieux et ses haut-le-corps étonnés inquiétaient d'abord le premier venu. Cependant tout en lui vous parlait encore dans ce court moment de silence : son front plein de choses, ses sourcils âpres et mobiles, ses yeux de diamant noir, ses narines agitées,

ses lèvres mélancoliques et violentes, sa luxuriante chevelure, ce menton saillant sur la cravate comme une pierre dans une fronde ; enfin ces petites mains nerveuses, adroites et plus aiguisées que les griffes du chat.

Les importuns lui donnaient des frayeurs mortelles ; mais le dernier des inconnus le charmait en découvrant dans un tableau quelque trait de naturel et surtout d'invention. A un éloge juste et senti, il s'allumait comme l'amiante ; mais il était de glace avec la flatterie.

La critique n'avait aucun empire sur ses résolutions ; mais il la craignait beaucoup trop, à moins qu'elle ne fût à son égard absolument inepte, ce qui arrivait chaque jour. Le qu'en dira-t-on dans un certain monde intimidait par-dessus tout cet artiste si fier. Un courtisan de M. Ingres, à présent l'ennemi mortel de M. Ingres, désola Delacroix en lui demandant un soir, de la façon la plus injurieuse et la plus suspecte, comment il se faisait que l'auteur de l'*Histoire des artistes vivants* lui eût donné tant d'éloges. Cette question, indigne d'un homme bien né, grimait à la fois un écrivain sans peur et sans reproche en vil apologiste et Delacroix en impudent souffleur. Le noble artiste emporta dans le tombeau le souvenir de cet outrage ; mais l'écrivain n'en a gardé que du mépris.

. . . .

. . . .

L'inanité verbeuse n'avait pas beau jeu avec Delacroix ; il fallait payer de sa personne ; autrement, c'était un gentleman roide et sec, peu disposé à perdre son temps et ses paroles. Il s'amusait pourtant, faute de mieux, à rémouler sa langue sur les sots avec une rapidité stridente et pleine d'étincelles : « Mon cher monsieur, dit-il un jour à un peintre, votre *Baigneuse* n'a

pu se baigner dans ce petit trou ; elle aurait peine à s'y laver les pieds. »

Il épluchait souvent avec une insistance comique les opinions de ses adversaires, et se délectait de leur embarras en redoublant de politesse et de malignité. Au lieu d'attaquer de front une erreur, il préférait mettre à côté la plus sensible des vérités, raisonnant pour ainsi dire par contraste, comme il oppose un ton de couleur à un ton contraire pour le faire mieux ressortir. Avec un jugement très-droit et la meilleure foi possible, il mêlait aux motifs les plus sérieux des plaisanteries déroutantes et vous donnait des crocs-en-jambe sophistiques, par pur amour de la victoire. Ses feintes et ses dégagés de conversation étaient parfois de véritables bottes napolitaines. N'approfondissant avec grand plaisir la vie qu'au profit de sa vocation et de son œuvre, il avait encore plus de vues personnelles que de vues générales ; son intelligence vouée au pittoresque préférait les combats de lions aux assemblées de législateurs. La raison philosophique des choses ennuyait, dévoyait cette nature à sensations et à saillies. Il était fort conséquent avec lui-même ; mais la logique des autres le faisait vite sortir des gonds. Quand il voyait venir de loin une conclusion contre ses idées, il rompait la conférence par quelque argument *ad hominem*, par un sarcasme à la Voltaire, ou vous jetait au cou un lacet mexicain.

Fort circonspect envers les personnes qu'il estimait le plus, il était pour ceux qui le comprenaient et l'aimaient d'une franchise et d'une vivacité singulières. Un peu de politique était d'ailleurs bien excusable chez un homme mis sur le qui-vive perpétuel par quarante ans de luttes, soutenues à lui seul contre tout son siècle, et dont il est

enfin sorti vainqueur. Ses convictions lui étaient aussi naturelles que le mouvement du sang et la respiration ; mais il n'aimait à les exprimer et à les expliquer que dans le tête-à-tête. Il ne les exposait de temps en temps dans la *Revue des Deux-Mondes* qu'à force de réserves, d'allusions détournées et de sous-entendus. La brutale propagande de ses rivaux le dégoûtait profondément. Les ouvrages de l'art étant pour lui des questions d'esprit et de sentiment et non pas des affaires litigieuses, il dédaigna toujours de faire le moindre appel ou la plus mince concession au vulgaire, toujours inapte à juger la Poésie et la Beauté. Au lieu de s'épuiser vainement à prouver en esthétique le pour ou le contre, il fit son œuvre selon son cœur. De nos jours, comme dans l'avenir, il ne peut être glorifié que par les natures audacieuses et vivaces, fatalement liées à lui par une sorte de consanguinité intellectuelle.

Le genre oratoire et dialectique lui déplaisait. Sa conversation sinueuse et colorée comme une carte de géographie serpentait en tout sens, tandis que les discours pédagogiques ont la rectitude, la monotonie et quelquefois la banalité des grandes routes. Delacroix ne forçait jamais une idée, comme certains limiers de la discussion ; il s'amusait seulement à prendre au filet de soie les caprices qui se levaient de son imagination comme une volée de brillants oiseaux.

L'avocat ergote, le juge délibère, l'homme d'État hésite ; l'écrivain, l'artiste et le prêtre, qui ont la foi, parlent, agissent sans balancer, non pas que leurs convictions réfléchies ou seulement spontanées soient impeccables ; mais, — par tempérament, par vocation, et sous peine de mort morale, — ils ne peuvent les exprimer autrement.

Un homme dont l'intelligence et le mérite dépassent de beaucoup la renommée, M. Paul Chenavard, troublait par moments Delacroix en cherchant avec lui la raison des choses, et même un peu la petite bête qui se trouve au fond de toute grandeur. Certains raisonnements inéluctables de Chenavard, qui n'est pas toujours consolant, mettaient l'auteur du *Massacre de Scio* en colère. Il sentait que le sophisme et quelquefois la pure vérité étouffent le feu sacré, et que, pour faire avec courage certaines choses, il en est d'autres dont il ne faut jamais parler.

« Ce Méphistophélès de Chenavard que j'aime infiniment, — nous disait un jour Delacroix, — m'a beaucoup inquiété par des aperçus fort spirituels, peut-être vrais, mais décourageants en diable. Oh ! ces philosophes !... Pourtant depuis que j'ai vu dernièrement sa tristesse à Dieppe, je me suis bien rassuré pour mon compte. Dieu soit loué, mon cher monsieur, je suis encore plus content de moi qu'il ne l'est de lui-même. »

Malgré tout, Eugène Delacroix avait pour Chenavard une haute estime et une affection réelle. Cette culture littéraire, encore supérieure à la sienne, l'attirait invinciblement. L'un et l'autre se contaient l'anecdote avec une finesse et une expression sans pareilles : Delacroix excellait par la pétulance et la mordacité ; Chenavard reste le maître dans le genre bonhomme et bénisseur ; mais il y a toujours un petit dard caché dans son goupillon. Aussi Rossini l'appelle-t-il : « Mon bien-aimé. » On lit sur un croquis d'Eugène Delacroix cette dédicace de sa main :

« A M. Chenavard, en souvenir de l'excellente conversation que j'ai eue avec lui. »

Ce charmant homme savait composer avec les gens

d'esprit ; mais il avait de terribles antipathies. Nous croyons entendre encore sa tirade sur Paul Delaroche :

« Celui-là, s'écria-t-il en gesticulant et en piétinant, celui-là sera tout ce que vous voudrez, avocat, financier, administrateur, diplomate, tout, excepté peintre. Ne m'en parlez jamais ! Je ne peux entendre prononcer son nom sans me rappeler ceci, qui arriva en Russie à mon oncle Riesener :

« Un opulent personnage l'avait prié de venir faire chez lui le portrait de sa femme. L'ouvrage étant avancé, mon boyard, assez content, va chercher une cage et dit au peintre : Très-bien, très-bien ; mais si vous posiez sur la main de ma femme ce serin qu'elle aime tant, ce serait au mieux... — Possible, dit Riesener, riant en dedans. — Et... ajouta le mari, si vous mettiez dans l'autre main de Madame ce morceau de sucre pour exciter l'oiseau, le portrait ne serait-il pas encore plus expressif ? Mais il faudrait indiquer aussi que le serin préfère sa maîtresse au morceau de sucre...

« Eh bien ! mon cher monsieur, — terminait Delacroix, — ce boyard vous représente au naturel Paul Delaroche, à la recherche de l'idée et de l'expression ! »

Delacroix ne louait pas M. Ingres avec la même abondance de cœur. Il avait la faiblesse de craindre le sectaire et la secte. Bien qu'il trouvât à son rival certaines qualités graphiques, il ne lui enviait au fond que la santé, l'audace et la ténacité de la conduite. Néanmoins il mettait à parler de son talent une complaisance dont nous ne garantirions pas la parfaite sincérité. Plus M. Ingres déchirait Delacroix, plus Delacroix vantait M. Ingres. Dans ce combat à coups de lance d'un côté et à coups de chapeau de l'autre, le farouche maître

d'école triomphait sans peine de l'obséquieux gentleman.

Écoutez Delacroix, à propos de la brochure de M. Laurent Jan, intitulée : *Ingres, peintre et martyr :*

« Je ne suis pas content de cela ; je désapprouve fort ces injures à un homme du caractère de M. Ingres. Je suis indigné que de plats feuilletonnistes se permettent d'attaquer surtout les commencements de cet homme, qui a lutté avec tant de persévérance, et qui, en fin de compte, n'a pas changé, lorsque pendant si longtemps il s'est trouvé en butte aux privations de toute espèce, faisant des portraits à la mine de plomb, vendant ses tableaux trois cents, quatre cents, cinq cents francs au plus ! Et puis je ne peux supporter l'insolence de ces gens de lettres qui se croient tout permis ! »

Après avoir parlé de plusieurs tableaux, faits par M. Ingres pour M. de Blacas, notamment de *Henri IV et ses enfants*, Delacroix reprit :

« C'est quelque chose que résister si longtemps sans transiger. Voyez pourtant à quoi tient la réputation : si M. Ingres, à l'âge qu'il a, vient à perdre la sienne, que deviendra-t-il ? Et cependant cette brochure de Laurent Jan est répandue peut-être à quatre mille exemplaires, et autant de rieurs, car elle est faite avec esprit. Vous avouerez que cela est insupportable, quoique M. Ingres ait bien des torts et des ridicules par son intolérance. »

Revenant, quelque temps après, sur cette drolatique brochure, Delacroix parla ainsi du portrait de Cherubini :

« M. Ingres aurait dû y mettre plus de simplicité sauvage comme le caractère de ce musicien. Cherubini était sans af-

fectation et d'une extrême liberté d'allures. Voyez ses réponses à Napoléon. Au lieu de cela, Ingres en a fait un homme guindé, avec sa main maniérée, posé, drapé *et cætera*, et sa ridicule Muse (*ridiculus mus*, calembour latin) derrière lui. Et encore, sans nul doute, tout cela a été calculé longtemps comme chose devant faire de l'effet... Cette école d'Ingres a un travers bien singulier, c'est de vouloir faire de la Peinture une dépendance des antiquaires. C'est de l'archéologie prétentieuse ; ce ne sont pas des tableaux. »

Vous voyez, par ce dernier morceau, que Delacroix savait faire lui-même, à l'occasion, de la belle et bonne critique, et qu'il n'était pas toujours en droit de blâmer des gens de lettres énergiques et spirituels, qui sont à peu près les seuls cœurs ouverts de notre misérable temps. Mais Delacroix affectait un peu cette réserve et cette satisfaction générale et souriante de l'homme politique et de l'homme du monde, lui si franc, si hardi, si violent dans son œuvre. Lui, qui avait tant souffert d'injustes défaites, n'aimait pas trop le parti des faibles et des vaincus. Un peu de *cant* anglais gâtait ce noble caractère.

Extrêmement chaleureux et expansif dans le tête-à-tête avec certains hommes qui soutenaient sa cause, il n'aimait pas toujours à les reconnaître publiquement. Charles Baudelaire, qui a écrit pour lui des pages magnifiques, l'effarouchait un peu par son allure originale, pourtant très-innocente. Il aurait eu, dans une assemblée, plus d'attention pour Gustave Planche, qui ne le comprenait guère, ou pour M. Vitet, le plus pauvre des critiques d'art, qui comparait ses tableaux aux romans de d'Arlincourt. Nous avons eu maintes fois avec Delacroix de fortes prises de langue à ce sujet, dans son intérêt même, et, ajoutons, à sa louange, qu'il nous

témoigna toujours la même estime et la même affection.

Voici, d'ailleurs, son opinion sur l'amitié :

« Les vrais amis étant ce qu'il y a au monde de plus précieux, lorsqu'on en a trouvé un, il faut agir avec lui bien autrement qu'avec le reste des hommes. Ainsi, bien loin de suivre l'opinion reçue, qui veut qu'avec un ami on puisse agir librement, sans façon, en vrai déshabillé, il faut, au contraire, des convenances, une espèce de respect. De la confiance, oui ; mais toujours avec discrétion, même avec de la politesse, de la politesse affectueuse. Avec un ami vrai, plus qu'avec aucun autre homme, il faut être sur le qui-vive, et craindre toujours de faire ou de dire quoi que ce soit qui puisse le blesser. »

En apparence fort enjoué, et par moments extrêmement plaisant et moqueur, il voyait la vie sombre, même pour les triomphateurs :

« Voyez Gros, qui avait acquis tout ce qu'il voulait, et qui est allé mourir dans une mare ; Léopold Robert qu'on adorait, et qui s'est coupé la gorge. C'est donc une chose bien triste et bien inconcevable que l'humanité ! »

Dans son atelier si bien outillé, mais chauffé d'une manière asphyxiante ; dans son appartement si simple et si rangé, il travaillait toujours à quelque chose. Sérieux, doux, affable et n'ayant que certains bouillonnements d'impatience, ses serviteurs l'adoraient, et lui-même aimait ses serviteurs comme Michel-Ange aima les siens. Nous l'avons un jour trouvé désolé dans sa maison de la rue Notre-Dame-de-Lorette de la maladie de sa gouvernante :

« Elle m'est plus chère qu'une sœur, nous dit-il. Elle est le dévouement aveugle en personne. Ne vous fâchez jamais de

son humeur, quand vous venez ici. Elle garde à vue comme un soldat mon temps et ma vie. »

La santé de Delacroix était frêle et capricieuse ; le froid, le chaud, le sec, l'humide, agissaient sur son talent et sur son caractère d'une façon étonnante. Ce qui le chagrinait le plus, c'était la nécessité d'interrompre ses ouvrages en train. Il soignait sa santé comme un guerrier panse son cheval. L'hiver était pour lui chargé de maux, et le printemps rempli de cette crainte du poëte :

« Les asphodèles, qui viennent avec les hirondelles, ramènent les beaux jours et annoncent la mort... »

Aux approches de l'Exposition de Peinture, il travaillait d'arrache-pied, et, quand la lumière lui manquait, il se mettait à table exténué, mourant de faim et s'endormait deux heures. L'automne, il faisait dans son petit jardin de Champrosay ces fleurs si belles et si vivantes, qui boivent l'onde et le soleil ; ou bien il composait en courant la campagne ces paysages agrestes et quelquefois épiques, par exemple celui qu'il a tiré de la forêt de Sénart pour son tableau de *Weisslingen pris dans une embuscade*.

Tout l'hiver dernier, après des journées très-laborieuses, il allait passer plus souvent que jamais ses soirées dans quelques salons dont il était l'honneur et l'ornement.

Entendre de la musique avec passion et causer avec feu le fatiguèrent beaucoup. Courir en voiture à travers Paris, pour visiter et conseiller quelques artistes exposants, qui l'avaient obsédé de lettres, acheva de l'acca-

bler. Il partit pour Champrosay le 26 mai. Rencontré en chemin de fer par une connaissance, il parla trop vivement. A peine arrivé dans sa maisonnette, il se sentit un malaise, qui eut bientôt d'alarmants symptômes. Ni appétit ni force. De temps en temps, des velléités suivies aussitôt de dégoûts. Toute une semaine, il ne prend presque plus rien. Il allait, sans mot dire, de sa chambre à coucher à son jardin et revenait péniblement du jardin à la chambre. Nouvelle et plus forte crise. Il se décide à retourner à Paris pour consulter son médecin ; et c'est précisément ce jour-là qu'il est prié d'aller voter à Draveil pour l'élection d'un député au Corps législatif !

Le dimanche 1er juin, l'illustre malade, parti de Champrosay vers huit heures de matin, arrive à Paris sur les onze heures et peut à peine monter son escalier. Le docteur Laguerre le voit à midi, et lui donne une potion. Le 15, il y avait un mieux.

Le 16, Delacroix repart pour la campagne, où il arrive à trois heures, très-secoué et tout meurtri. La maigreur et la faiblesse augmentent à vue d'œil. Le médecin, mandé le 22, arrive en toute hâte et recommande au malade de manger un peu pour recouvrer des forces. L'accablement continue. La quinine ramène quelque appétit. L'appétit disparaît ; la maigreur devient spectrale ; et le docteur se dit que tout va mal.

Eugène Delacroix allait encore de la chambre au jardin et revenait du jardin à la chambre, lisait un peu, s'assoupissait dans un fauteuil, et ne se mettait guère au lit avant minuit ou une heure.

Livide et défait, il souriait à chaque instant de mieux être :

« Allons ! ça reviendra ! »

Un soir il dit à Jenny : « Oh ! si je guéris, comme je le pense, je ferai des choses étonnantes ; je sens mon cerveau bouillonner ! »

Le 1er juillet, ses forces diminuent encore. Il écrit au docteur qui lui ordonne un peu de quinquina mêlé à sa boisson ; mais le sommeil commence à le quitter.

Le 13, il n'en peut plus. Découragement.

Le 15, matin, il revient à Paris en voiture particulière, soutenu par Jenny, appuyé sur des coussins, à demi mort. On le couche. A partir de ce jour, il a plus que jamais envie de fruits de toute espèce, cerises, figues, ananas ; mais il ne peut souffrir le vin qu'il buvait toujours excellent. Il lui faut de la *pale ale*, prise au faubourg Saint-Honoré. Après avoir touché du bout des lèvres les choses désirées, il n'en veut plus. Le médecin, désespérant de sa vie, finit par tout permettre, et Delacroix prend une glace qui lui donne le délire ; mais, à peine revenu à lui-même, il fait cette recommandation : « Dites que je vais mieux. »

Le 18 ou le 20, consultation entre MM. Bouillaud et Laguerre.

Le 22 et le 23, petite amélioration.

Le 24, abattement.

Visite, tous les matins à onze heures, du médecin accoutumé, qui n'ordonne rien.

A la fin de juillet, M. Laguerre demande une nouvelle consultation. Alors Delacroix semble voir ce qu'il a représenté lui-même dans une de ses lithographies : la Mort, raillant des docteurs assemblés dans la chambre d'un malade et aiguisant sa faux derrière un fauteuil.

« Il va mieux, — dit à Jenny M. Bouillaud, à peine sorti de la chambre ; — il peut revenir à la campagne ; l'air lui fera du bien. »

Le malade avait écouté de son oreille si fine :

« — Jenny ! le médecin vous a dit quelque chose !...

» — Non,... monsieur, il me saluait en sortant...

» — Si fait, si fait... il vous a dit quelque chose... »

Eugène Delacroix fait appeler son notaire, qui ne peut, dit-il, recevoir ses dispositions que deux jours après. Mais le malade, sans perdre un instant, se fait relever sur son séant avec une pile de coussins et écrit deux heures ses volontés d'une main ferme. Puis, malgré l'extrême fatigue, il paraît radieux.

« — Hélas ! dit Jenny, étouffant ses pleurs, vous êtes brisé, mon pauvre maître !

» — Oui ; mais je suis content ; j'ai eu le courage de faire cela pour vous. » Le surlendemain, il dicta à Me Simon ce qu'il avait écrit et tout le reste.

Peu de jours avant, il avait fait brûler, tisonnant le feu lui-même, seize ou dix-huit *Agendas*, où il écrivait année par année, au jour le jour et à bâtons rompus, ses pensées sur l'art, la vie et les vieux maîtres ; sur ses contemporains les plus marquants à divers titres, et dont nous avions fait des extraits sous ses yeux en 1853. Jenny déclare l'avoir supplié de ne pas détruire ces précieux souvenirs.

« Si je m'en tire, répondait-il, j'ai assez de mémoire pour retrouver tout ce que j'avais là ; — et il allait toujours, dit-elle, et moi aussi, brûlant et déchirant tout, hormis quelques morceaux qu'il avait recopiés et que j'ai remis à M. Rivet[1]. »

Le 6 ou le 10 août, un membre de l'Académie des

[1] M. Rivet, un des meilleurs amis de Delacroix, les publiera, sans doute dans la *Revue des Deux-Mondes*, en y mêlant ses réflexions.

Beaux-Arts vient demander au nom de ses confrères de l'Institut des nouvelles du moribond. On ne l'introduit pas ; mais Delacroix, ayant appris qui c'était, dit avec une tristesse inexprimable :

« M'ont-ils assez ennuyé ; m'ont-ils assez insulté ; m'ont-ils assez fait souffrir, ces gens-là, mon Dieu ! »

La journée et la nuit du 11 furent agitées.

Le 12, Delacroix était assez calme. La soirée fut mauvaise ; ses serviteurs veillèrent jusqu'à minuit passé. Il les voyait avec peine encore sur pied et les exhortait au repos d'une voix faible. Tenant dans ses mains les mains de Jenny et fixant sur elle des regards profonds, il respirait difficilement. Son intelligence, au lieu de défaillir, semblait prendre d'heure en heure plus de subtilité. Jean Potier, son valet de chambre, le soulevait doucement pour aider la respiration, mais le recouchait aussitôt ; le malade parlait à voix basse et par gestes.

Depuis deux heures du matin, il regarda presque toujours Jenny, les mains dans ses mains. Incliné du côté gauche et fort oppressé, il entendit l'angelus de Saint-Germain-des-Prés et fit un petit mouvement.

Vers sept heures moins un quart, il respirait encore...

A sept heures, c'était fini.

Ainsi mourut, presque en souriant, le 13 août mil huit cent soixante-trois, Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, peintre de grande race, qui avait un soleil dans la tête et un orage dans le cœur ; qui toucha quarante ans tout le clavier des passions humaines, et dont le pinceau grandiose, terrible ou suave, passait des saints aux guerriers, des guerriers aux amants, des amants aux tigres, et des tigres aux fleurs.

EXTRAITS DES AGENDAS

D'EUGÈNE DELACROIX

SUR LE BEAU

« Y a-t-il une manière spéciale, une recette quelconque pour atteindre ce que l'on appelle le Beau idéal?

» Le sentiment du Beau est-il cette impression produite en nous par un tableau de Velasquez, une estampe de Rembrandt, une scène de Shakspeare? Ou bien le Beau nous est-il révélé par la vue de nez droits, des draperies correctes de Girodet, Gérard et autres élèves de David?

» Le Silène est beau, le Faune est beau. La tête de Socrate dans l'antique est pleine de caractère avec un nez épaté, une bouche lippue et de petits yeux. Encore faut-il dire que le Silène, le Faune et tant d'autres figures de caractère sont en marbre dans l'antique, et l'on conçoit que le marbre, la pierre ou le bronze exigent dans l'expression des détails une sobriété dégénérant en sécheresse et en roideur dans la Peinture, qui a pour elle la couleur, l'effet, la transparence, et qui comporte les détails les plus palpitants.

» Rubens a trouvé le Beau dans la *Pêche miraculeuse* . son saint Pïerre est un homme vaillant, aux mains rudes, capable de suivre le Christ dans les entreprises les plus extraordinaires.

» Les Apôtres sont loin d'avoir une vie aussi puissante dans le tableau de Raphaël, qui les représente recevant l'Institution. Sans l'admirable intelligence qui place dans cette composition le Christ tout seul d'un côté, les Apôtres rangés ensemble en face de lui; saint Pierre à genoux recevant les clefs, — genre d'effet très-élevé particulier au génie de Raphaël, — cet ouvrage ne serait que joli au lieu d'être beau.

» Lorsque Raphaël rassemble ses Docteurs et ses Saints dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, rien n'est plus froid que ce qui semble se passer entre ces personnages; ils ont des poses contrastées dont les lignes, à la vérité, sont d'une étonnante combinaison, mais qui n'établissent entre eux aucun lien moral.

» Dans les *Noces* de Paul Véronèse, je vois, au contraire, des hommes de figures et de tempéraments variés en communication intime; je les trouve passionnés et vivants, effet si difficile à rendre dans une scène calme et presque sans mouvement. Le Beau est-il à la fois dans la *Dispute du Saint-Sacrement* et dans les *Noces de Cana?* Peut-être; mais il s'y trouve dans des sens bien différents. Le style est aussi fort dans l'un que dans l'autre tableau, puisque le style, quoi qu'on en puisse dire, ne consiste absolument que dans l'expression libre, originale des qualités propres à chaque maître.

» Là où un peintre cherchera une expression, un style de convention, il sera tendu, il perdra son cachet; là où il s'abandonnera franchement à son originalité, qu'il s'appelle Raphaël, Michel-Ange, Rubens ou Rembrandt, il sera toujours sûr de sa grandeur et de sa puissance. »

L'ÉCOLE DE DAVID

« Les hommes de l'école de David ont passé leur vie à répéter les mêmes formes, non pas imitées, mais calquées sur l'antique. L'Antinoüs, la Vénus, le Gladiateur, etc., sont des

types qu'ils ont reproduits pour ainsi dire les yeux fermés; et, comme ils sont convaincus que se permettre autre chose est un crime contre le goût, ils donnent naïvement la preuve que le moyen d'atteindre le Beau ne consiste pour eux que dans l'application d'une recette. On élève encore aujourd'hui le même préjugé contre Raphaël : un pas en deçà, un pas au delà de la manière du maître est une infraction abominable..... Et ils imitent pieusement et servilement jusqu'à ses écarts et ses fautes. »

LE GOUT FRANÇAIS

« Une nation n'a de goût que dans les choses où elle réussit. Les Français ne sont bons que pour ce qui se parle ou se lit; ils n'ont jamais eu de goût en musique ni en peinture. La peinture mignarde et coquette est la seule qu'ils aiment. Les maîtres sérieux comme le Poussin, Le Sueur, Puget, ne font point école chez les Français. La manière les séduit avant tout. »

DU STYLE DANS LES ÉCRITS

« On n'est jamais long quand on dit exactement ce que l'on a voulu dire. Si vous devenez concis en supprimant un *qui* ou un *que*, mais que vous deveniez en même temps obscur et embarrassé, quel but avez-vous atteint? Assurément ce ne sera pas celui de l'art d'écrire, qui est avant tout de se faire comprendre. Il faut toujours supposer que ce que vous avez à dire est intéressant, car, s'il n'en est pas ainsi, qu'importe que vous soyez long ou concis? »

LA MUSIQUE

« La musique a besoin d'être connue et appréciée à plusieurs reprises. Il faut aussi que le musicien ait établi l'autorité de son style ou qu'il en ait du moins donné la compréhension par des ouvrages assez nombreux. Une instrumentation pédantesque, un goût d'archaïsme donnent quelquefois dans l'ouvrage d'un homme inconnu l'idée de l'austérité et de la simplicité; une verve quelquefois déréglée, soutenue de réminiscences habilement plaquées et d'un certain *brio* dans l'instrumentation, peut faire l'illusion d'un génie fougueux, emporté par ses idées et capable de plus encore; ce qui s'appliquerait à Mendelssohn. Il manque d'idées et cache de son mieux cette absence capitale par tous les moyens que lui suggèrent son habileté et sa mémoire.

» Il y a peu de musiciens qui n'aient trouvé quelques motifs frappants. L'apparition de ces motifs dans les premiers ouvrages du compositeur donne une idée avantageuse de son imagination; mais ces velléités sont souvent suivies d'une langueur mortelle; ce n'est pas cette heureuse facilité des grands maîtres qui prodiguent les motifs les plus heureux, souvent dans de simples accompagnements.

» Ce n'est plus cette richesse d'un fonds toujours inépuisable et toujours prêt à se répandre qui fait que l'artiste trouve sous sa main ce qu'il faut, ne passe pas son temps à chercher toujours le mieux et à hésiter ensuite entre plusieurs formes de la même idée.

» Cette franchise, cette abondance, est le plus sûr cachet de la supériorité dans tous les arts. Raphaël, Rubens ne cherchaient pas les idées; les idées venaient à eux d'elles-mêmes, et même en trop grand nombre. Le travail chez de pareils hommes ne s'applique guère à les faire naître, mais à les rendre le mieux possible. »

LE SUEUR ET POUSSIN

« L'impression profonde que m'ont faite les Le Sueur ne m'empêche pas de me rendre compte du degré de force que la couleur peut ajouter à l'impression. Contre l'opinion vulgaire, je dirai que la couleur a un attrait beaucoup plus mystérieux et peut-être plus puissant. Elle agit pour ainsi dire à notre insu : je suis convaincu même qu'une grande partie du charme de Le Sueur est due à sa couleur ; il a l'art qui manque tout à fait au Poussin de donner de l'unité à tout ce qu'il représente. Chaque figure de Le Sueur offre un ensemble harmonieux de lignes et d'effet, et le tableau, réunion de toutes les figures, est accordé partout. Cependant il est permis de croire que s'il eût eu à peindre la *Reine à cheval* (Marie de Médicis), dont Rubens a fait un si magnifique tableau, Le Sueur n'eût pas été, à beaucoup près, aussi avant à l'imagination dans un sujet dépourvu d'expression comme l'est celui-là. Un coloriste seul pouvait imaginer ce panache, ce cheval, cette ombre transparente de la jambe de derrière, qui se lie au manteau, etc.

» Le Poussin perd beaucoup au voisinage de Le Sueur. La grâce est une Muse qu'il n'a jamais entrevue ; l'harmonie des lignes, de l'effet, de la couleur, est une réunion des qualités les plus précieuses qui lui a été complétement refusée. Il a la force, la conception, la correction poussée au dernier terme ; mais jamais de ces oublis ou de ces sacrifices faits aux liants, à la douceur de l'effet ou à l'entraînement de la composition. Il est tendu dans ses sujets romains, dans ses sujets religieux, dans ses bacchanales ; ses faunes et ses satyres sont trop retenus et sérieux ; ses nymphes sont bien chastes pour des êtres mythologiques ; ce sont de très-belles personnes qui n'ont rien de surnaturel.

» Le Poussin n'a jamais pu peindre la tête du Christ ; le corps pas davantage, ce corps d'une complexion si tendre, cette tête

où se lient l'onction et la sympathie pour les misères humaines. En faisant son Christ il a pensé davantage à Jupiter, même à Apollon. La Vierge lui a manqué également. Il n'a rien entrevu de ce personnage plein de divinité et de mystère. Il n'intéresse à son Enfant Jésus ni les hommes épris de sa grâce, ni les animaux que l'Évangile rassemble autour du berceau de l'Enfant divin. Le bœuf et l'âne manquent autour de la crèche du Dieu qui vient de naître sur cette paille. La rusticité des bergers qui viennent l'adorer est un peu relevée par un souvenir des figures antiques; les rois Mages ont un peu de la roideur et de l'économie de draperies et d'accoutrement qu'on remarque dans les statues. Il ne se trouve pas dans le Poussin ces manteaux de soie et de velours couverts de pierreries, portés par des esclaves qui les traînent dans la fange de cette étable aux pieds du maître de la nature qu'un pouvoir surnaturel leur vient révéler. Où sont ces dromadaires, cette suite nombreuse, ces encensoirs, toute cette pompe qui fait un admirable contraste dans cet humble réduit? »

LES ANIMAUX ET L'HOMME

« Les animaux ne sentent pas le poids du temps. L'imagination, qui a été donnée à l'homme pour sentir ses biens, lui procure une foule de maux imaginaires. L'invention des distractions, les arts qui remplissent les moments des artistes qui exécutent, charment en même temps les loisirs de ceux qui jouissent du spectacle de leurs créations. La recherche de la nourriture, les courts moments de la passion animale, de l'allaitement des petits, de la construction des nids et des tanières, sont les seuls travaux que la nature ait imposés aux animaux. L'instinct les y pousse; aucun calcul ne les y dirige. L'homme porte le poids de ses pensées aussi bien que celui des misères naturelles qui font de lui un animal. A mesure qu'il s'éloigne de l'état le plus semblable à la bête, c'est-à-dire de l'état le

plus sauvage à ses différents degrés, il perfectionne les moyens de donner l'aliment à cette faculté idéale refusée à la brute. Mais les appétits de son cerveau semblent croître à mesure qu'il cherche à les satisfaire. Quand il n'imagine ni ne compose pour son propre compte, c'est-àdire quand il n'est pas artiste lui-ême, il faut qu'il jouisse des imaginations des autres hommes comme lui, ou qu'il étudie les secrets de cette nature qui l'entoure et lui présente ses problèmes. Celui-là même que son esprit moins cultivé ou plus obtus rend impropre à jouir des plaisirs délicats, auxquels l'esprit prend part, se livre, pour remplir ses moments, à des délassements matériels, mais qui sont autre chose que l'instinct qui pousse l'animal, à la chasse, par exemple. Si l'homme chasse, dans un état moyen de civilisation, c'est pour occuper son temps. Il y a beaucoup d'hommes qui dorment pour éviter l'ennui d'une oisiveté qui leur pèse et qu'ils ne peuvent secouer par des occupations offrant quelque attrait. Le sauvage qui chasse ou qui pêche pour arriver à manger dort pendant les moments qu'il n'emploie pas à fabriquer ses grossiers outils, ses arcs, ses flèches, sa hache de caillou et ses hameçons. »

LE TALENT

« Le vulgaire croit que le talent doit toujours être égal à lui-même; qu'il se lève tous les matins comme le soleil, reposé et rafraîchi, prêt à tirer du même fonds toujours ouvert, toujours plus abondant, des trésors nouveaux à verser sur ceux de la veille; il ignore que, semblable à toutes les choses mortelles, le talent a un côté d'accroissement et de dépérissement; qu'indépendamment de cette carrière qu'il fournit, comme tout ce qui respire, à savoir de commencer faiblement, de s'accroître, de paraître dans toute sa force et de s'éteindre par degrés, il subit toutes les intermittences de la santé, de la maladie, de la disposition de l'âme, de la gaieté ou de la

tristesse. En outre, il est sujet à s'égarer dans le plein exercice de sa force. Il s'engage souvent dans des routes trompeuses; il lui faut parfois beaucoup de temps pour en revenir au point d'où il est parti, et souvent il ne s'y retrouve plus lui-même.

» Semblable en cela à la chair périssable, à la vie faible par tous les côtés de toutes les créatures, laquelle est obligée de résister à mille influences destructives, ce qui la force ou à un continuel exercice ou à des soucis incessants pour n'être pas dévoré par cet univers qui pèse sur nous, le talent est obligé de veiller constamment sur lui-même, de combattre, de se tenir perpétuellement en haleine en présence des obstacles au milieu desquels s'exerce sa singulière puissance.

» L'adversité et la prospérité lui sont des ennemis également à craindre. Le trop grand succès tend à énerver le talent, l'insuccès à le décourager.

» Plusieurs hommes de talent n'ont eu qu'une heure, qui s'est éteinte aussitôt que montrée. Cette lueur éclate quelquefois aux yeux de ces hommes, dès leur début, et elle disparaît ensuite pour toujours.

» D'autres hommes, faibles, incertains, diffus ou monotones en commençant, ont jeté, après une longue carrière obscurément parcourue, un éclat incomparable : tel est Cervantès. Lewis, après avoir fait le *Moine*, n'a rien fait depuis; il est des hommes qui n'ont pas subi d'éclipse. »

LA VIE ARTISTE

LETTRE A UNE DAME

« Je suis triste de votre ennui. Avec tant de moyens de passer agréablement votre temps en ce monde, vous ne jouissez pas des moments que le ciel accorde relativement à bien peu de créatures dans notre état de civilisation. Vous avez raison quand vous me trouvez heureux dans l'exercice de l'art qui

m'amuse et m'intéresse réellement. Mais à quel prix acquiert-on ce talent souvent médiocre et contestable, qui nous console, si vous voulez, dans de certains moments, et que de chagrins l'accompagnent dont on ne raconte jamais la centième portion? Notez que vous faites partie de ce petit nombre pour lequel, nous autres, mouches à miel, nous travaillons sans cesse. C'est pour vous plaire que nous jaunissons et que nous périssons. Vous n'avez autre chose à faire que nous admirer ou, ce qui est infiniment plus agréable, nous critiquer. Et cela avec des conditions de digérer infiniment supérieures, car vous prenez le repos et l'exercice quand il vous plaît; vous allez, vous venez, vous vous reposez. Mais les bonnetiers eux-mêmes ne travaillent comme des nègres trente ans de leur vie que pour se reposer un jour. Vous êtes donc arrivée toute portée là où nous tendons nous autres de toute la force de nos muscles et de notre intelligence, et sans presque jamais y parvenir. Vous êtes à l'abri des journalistes, des envieux. Avez-vous un ennemi, vous lui donnez à dîner; vous l'enchaînez même à vous amuser, dans l'occasion. Consolez-vous donc un peu, pour ce qui vous concerne, au spectacle de ce que souffrent tant de malheureux qui, loin d'avoir à donner à dîner et à jouir du superflu, n'ont pas même le nécessaire. »

A MONSIEUR THÉOPHILE SILVESTRE, A LONDRES

Paris, ce 31 décembre 1858.

« Mon cher Monsieur,

« Je reçois votre lettre de Londres et je la trouve trop pressante et pour la matière que j'ai à traiter, et pour l'état où je suis depuis trois jours, par exception, car je me portais à

merveille depuis six mois. J'ai pris un malaise qui me met tout à plat. Encore si vous m'aviez demandé ces renseignements pour une époque un peu plus reculée, j'aurais pu choisir mes moments. Au reste, ce que vous me demandez est ce que j'ai le plus de plaisir à faire.

» L'époque de ma vie où j'ai vu l'Angleterre (1826) et le souvenir de quelques amis d'alors est très-doux pour moi. Presque tous ont disparu. Parmi les artistes anglais qui m'ont fait l'honneur de m'accueillir tous avec la plus grande bonté, car j'étais alors à peu près inconnu, je crois qu'il n'en reste plus un seul. Wilkie, Lawrence, Fielding, grands artistes, un surtout, Coplet, dans le paysage et l'aquarelle; Etty, mort, je crois, récemment, m'ont montré la plus grande complaisance. Je ne parle pas de Bonington, mort aussi dans sa fleur, qui était mon camarade, et avec lequel, ainsi que Poterlet, autre mort prématuré, en qui la Peinture a perdu beaucoup (celui-ci était Français), je passais ma vie, à Londres, au milieu des enchantements que donnent dans ce pays-là, à un jeune homme ardent, la réunion de mille chefs-d'œuvre et le spectacle d'une civilisation extraordinaire. Je ne me soucie plus de revoir Londres; je n'y retrouverais aucun de ces souvenirs-là et surtout je ne m'y trouverais plus le même pour jouir de ce qui s'y voit à présent. L'école même est changée. Peut-être m'y verrais-je forcé de rompre des lances pour Reynolds, pour ce ravissant Gainsborough que vous avez bien raison d'aimer. Non pas que je sois l'adversaire de ce qui se fait maintenant dans la peinture en Angleterre : j'ai été frappé même de cette prodigieuse conscience que ce peuple peut apporter même dans les choses d'imagination; il semble presque qu'en revenant au rendu excessif des détails ils sont plus dans leur génie que quand ils imitent les peintres italiens et surtout les coloristes flamands. Mais que fait l'écorce? ils sont toujours Anglais sous cette transformation apparente. Ainsi, au lieu de faire des pastiches purs et simples des primitifs Italiens, comme la mode en est venue chez nous, ils mêlent à l'imitation de la manière de ces vieilles écoles un sentiment infiniment personnel; ils y donnent

l'intérêt provenant de la passion du peintre, intérêt qui manque en général à nos froides imitations des recettes et du style des écoles qui ont fait leur temps.

» Je vous écris sans m'arrêter, et je vous lance tout ce qui me vient. Mes impressions de ce temps-là seraient peut-être un peu modifiées aujourd'hui. Peut-être trouverais-je dans Lawrence une exagération de moyens d'effet qui sent un peu trop l'école de Reynolds; mais sa prodigieuse finesse de dessin, la vie qu'il donne à ses femmes, qui ont l'air de vous parler, lui donne, comme peintre de portrait, une sorte de supériorité sur Van Dyck lui-même dont les admirables figures posent tranquillement. L'éclat des yeux, les bouches entr'ouvertes sont rendus admirablement par Lawrence. Il m'a accueilli avec beaucoup de grâce; c'était un homme gracieux par excellence, excepté pourtant quand on critiquait ses tableaux. Deux ou trois ans après mon voyage en Angleterre, j'y envoyai plusieurs tableaux, entre autres la *Grèce sur les ruines de Missolonghi* et le *Marino Faliero*. Ce dernier tableau attira beaucoup son attention. On m'a assuré qu'il avait manifesté l'intention de l'acquérir. Il mourut à peu près dans ce temps-là. J'ai eu de lui une lettre en huit pages, à propos d'un petit article que j'avais fait, dans la *Revue de Paris*, sur son portrait du Pape. J'eus l'imprudence de la montrer, avant de bien l'avoir lue moi-même, à un fougueux amateur d'autographes à qui je n'ai jamais pu la reprendre.

» Wilkie fut également pour moi aussi aimable que le comportait son caractère réservé. Un de mes souvenirs les plus frappants est celui de son esquisse de *John Knox prêchant*. Il en a fait depuis un tableau qu'on m'a assuré être inférieur à cette esquisse. Je m'étais permis de lui dire, en la voyant, avec une impétuosité toute française, qu'Apollon lui-même prenant le pinceau ne pourrait que la gâter en la finissant.

» Je le revis quelques années après à Paris. Il vint me voir et me montra quelques dessins rapportés d'un grand voyage d'Espagne dont il revenait. Il me parut entièrement bouleversé

par les peintures qu'il y avait vues : j'ai admiré qu'un homme d'un génie aussi réel, et parvenu jusqu'à la vieillesse, pût être influencé à ce point par des ouvrages fort différents des siens. Au reste, il mourut peu après dans un état mental, m'a-t-on assuré, fort ébranlé.

» Constable, homme admirable, est une des gloires anglaises. Je vous ai déjà parlé de l'impression qu'il m'avait produite au moment où je peignais le *Massacre de Scio*. Lui et Turner sont de véritables réformateurs. Ils sont sortis de l'ornière des paysagistes anciens. Notre école, qui abonde maintenant en hommes de talent de ce genre, a grandement profité de leur exemple. Géricault était revenu tout étourdi de leurs grands paysages.

» Je ne me suis pas trouvé en Angleterre en même temps que Charlet et Géricault. Je n'ai pas besoin de vous dire ce qu'on doit penser de ces deux hommes. Vous connaissez ma grande admiration pour l'un et pour l'autre. Charlet est un des plus grands hommes de notre pays; mais on ne dressera jamais chez nous une statue à un homme qui n'a fait autre chose que jouer avec un petit bout de crayon pour faire de petites figures. Le Poussin a attendu deux cent cinquante ans cette fameuse souscription à sa statue, laquelle, je crois, n'existe pas encore, grâce à l'insuffisance de fonds. S'il eût brûlé seulement deux villages, il n'eût pas attendu aussi longtemps.

» Je fais des vœux pour que vous nous ameniez ici les beaux ouvrages dont vous me parlez. Notre école a grand besoin de se voir infuser un peu de sang nouveau. Notre école est vieille, et il semble que l'école anglaise soit jeune. Ils (les Anglais) semblent chercher le naturel, et nous ne sommes occupés qu'à imiter des tableaux. Ne me faites pas lapider en me prêtant au dehors ces sentiments qui sont, hélas! les miens.

» Vous avez bien fait de me mettre sur un chapitre que j'aime. Voilà quatre pages d'un malade que ces souvenirs ont un peu reposé. Je serai très-heureux que tout cela puisse vous

être utile. Vous connaissez ma reconnaissance et le plaisir que j'ai à vous être agréable.

» Votre tout dévoué

« EUG. DELACROIX. »

OPINIONS ET PROCÉDÉS

D'EUGÈNE DELACROIX

EXTRAITS DES SOUVENIRS MANUSCRITS DE M. DE PLANET

I

Eugène Delacroix avait un plaisir extrême à voir les Indiens Ioways amenés à Paris par Catlin en 1845, et il faisait d'après ces sauvages des croquis de souvenir au lavis, au crayon et à la plume. La plupart de ces naïves images sont enlevées au pinceau d'aquarelle.

« Pour ces choses de souvenir, disait-il, les premiers croquis ne doivent être ni trop cherchés ni retouchés. Quand on n'a d'abord pu ressaisir ce que la mémoire représente si vaguement, il faut faire d'autres croquis du même sujet et les refaire jusqu'à ce que l'on ait retiré de sa mémoire l'image qui se trouve au fond. »

Il comparait ainsi quelques-uns de ces sauvages aux sculptures antiques :

« Le chef brandissant sa lance, c'est Ajax défiant les dieux. Dans la danse du scalpe, les femmes sautant sur les orteils avec une allure si noble, si mystérieuse, et tenant la lance avec le scalpe au bout, rappellent les vierges des Panathénées de Phidias. »

II

Durant son voyage au Maroc, en 1832, Delacroix aimait à retrouver aux femmes de ce pays le péplum des Grecs et des Romains :

« C'est une bande d'étoffe en parallélogramme, de quinze pieds de longueur sur trois pieds de largeur. Les Marocaines commencent par l'attacher sur l'épaule gauche par un des coins au moyen d'une agrafe ou fibule. L'autre coin du même côté retombe sur la cuisse gauche. La suite de l'étoffe couvre le sein, s'attache ensuite sur l'épaule droite, passe sous le bras droit, fait le tour du dos et revient par derrière à l'épaule gauche. Là, le dernier coin de l'étoffe est piqué, avec le premier, par l'agrafe ou fibule, qui est en or ou en argent. Les femmes pauvres se contentent d'une épine d'arbre. Le côté du corps où viennent pendre les deux côtés du péplum n'est donc pas enveloppé. Les Marocaines tiennent ces deux draperies soulevées par une ceinture serrée autour de la taille, ce qui fait faire de très-beaux plis à une draperie si ample : quinze pieds d'étoffe pour le simple tour de la poitrine [1]. »

III

Observations sur les Maures :

« Ils ont les lèvres déformées, la bouche grande, le nez avec un méplat incliné au bout du cartilage, les yeux grands et beaux, le nez aquilin et ordinairement bien fait.

[1] Voir les impressions d'Eugène Delacroix au Maroc, dans l'*Histoire des artistes vivants*, in-8°, 1re série. — Paris, E. Blanchard, éditeur, 3, rue Honoré-Chevalier.

» Les femmes ont de l'or partout : cercles, bagues, bracelets, gros pendants d'oreilles en forme de croissant, etc. »

IV

« Faites toujours des compositions d'un caractère analogue aux endroits où vous vous trouvez. A la campagne, prenez des sujets rustiques. Profitez des impressions qui vous sont données par la nature et par les sujets qui vous environnent. »

V

Delacroix détestait les vagues conceptions d'Ary Scheffer, si étrangement surnommé par M. Guizot : « *le peintre des âmes.* »

Un élève allait commencer un tableau : *Saint Augustin, assis avec son ami sous un figuier et tourmenté par le doute.*

« Il est difficile au spectateur, dit Delacroix, de comprendre en peinture un pareil sujet. »

L'élève restait frappé de la lecture des *Confessions.* Delacroix ajouta :

« Alors, c'est différent. Être frappé est, pour faire un tableau, la chose essentielle. Ce qu'un homme ne voit pas en peinture, un autre peut l'y trouver. »

VI

« Par sa trop grande science à établir une à une en peinture toutes les saillies musculaires, Michel-Ange négligeait des plans essentiels ; ce qui fait de certains morceaux de ses figures peintes des cartes et plans. Géricault avait un peu le même défaut dans le *Radeau de la Méduse* ; mais, s'il eût vécu, il eût reconnu son erreur de jeunesse et s'en fût corrigé. A ce sujet, l'homme inimitable et qu'on doit le plus étudier, c'est Paul Véronèse, qui, par sa sagesse à établir les plans et les tons locaux de clair-obscur, fait que de près il n'y a pas, de l'ombre au clair, grande différence de valeur ; mais dans ses ouvrages tout est si juste, et quant à la place relative des objets et quant au vrai point de vue du spectateur, que l'effet voulu par l'artiste se trouve toujours produit. »

VII

« L'antique a cette simplicité, cette douceur et cette sobriété dans les plans qu'ont eues à leur tour Paul Véronèse et Murillo. Rubens a été un peu exagéré et trop savant pour l'exécution de certains morceaux. Rubens, par ses fonds sombres et ses figures brillantes, tombe quelquefois dans le fantastique ; Véronèse détache toujours ses figures de telle manière qu'il semble qu'on pourrait tourner autour d'elles. Cette illusion tient à ceci : les figures du premier plan sont beaucoup plus vigoureuses que les figures du dernier. La nature agit presque toujours ainsi. »

Cette comparaison de certains personnages de Rubens à des fantômes avait trait à la *Descente de croix* d'An-

vers, placée dans un transsept assez sombre, et dont les fonds ont poussé au noir :

« On ne voit de loin, disait Delacroix, que des figures blanches, sans lien entre elles et qui ont l'air fantastique. »

VIII

« Le contour de la grisaille doit être plus fortement tracé que celui d'une autre peinture. En modelant un sujet en grisaille il est bon d'exagérer par la touche la saillie de certains morceaux éclairés. Il faut faire là des espèces de petits tas de couleur comme pour rappeler les principales proéminences des bas-reliefs antiques usés, dont les finesses ont disparu sous l'action du temps, mais dans lesquels restent les fortes saillies et les grands plans. Une grisaille doit être ainsi faite pour que, pendant et après l'opération des glacis, ces épaisseurs de couleur dominent toujours et fassent avancer davantage les parties lumineuses. Les contours, quoique fermement et nettement arrêtés, fuiront d'autant mieux qu'ils seront moins empâtés en comparaison des milieux. Il y a aussi dans ce procédé cet avantage pour l'avenir, que, si les glacis venaient à disparaître par un accident quelconque, ces masses bien établies et bien empâtées resteraient; et la peinture ressemblerait encore à ces vieux bas-reliefs antiques qui, malgré les mutilations, conservent des traits de beauté ineffaçables. »

IX

Delacroix déplorait pourtant l'erreur du public qui, en jugeant les œuvres d'art, confond à certains égards la peinture et la sculpture :

« Le public s'imagine qu'on doit pouvoir suivre également

les contours d'une figure peinte et ceux d'une statue. Erreur profonde. Il ne s'agit pas de refaire en peinture un objet quelconque d'une manière absolument exacte; il s'agit seulement d'en reproduire l'effet tel qu'il a paru à nos yeux. Aussi est-il faux de prétendre que l'on doive retracer tous les contours d'un objet de la même manière. Les contours paraissent ou disparaissent suivant le fond sur lequel l'objet se détache. »

X

« Si vous avez fait une grande esquisse ou un grand tableau de verve ou sans tourments préparatoires, et que vous vouliez ensuite réduire ou mettre sur une plus grande échelle soit l'esquisse, soit le tableau, vous risquez de tomber dans des erreurs de proportion qui pourtant ne se trouvaient pas dans votre premier travail. Il faut, pour éviter cela, diminuer ou augmenter les têtes, modifier les rapports du fond avec les figures, ajouter des détails, etc., selon que vous serez plus ou moins sévère envers vous-même.

» Les bas-reliefs de Phidias, par exemple, faits pour être vus au Parthénon de bas en haut, ont des personnages dont les têtes sont trop grosses. Cette disproportion, d'ailleurs combinée pour produire à distance un effet juste, est à peine sensible dans les marbres rapportés d'Athènes à Londres par lord Elgin; mais elle est frappante dans les réductions faites au tiers de la dimension originale. »

Frappé de l'affectation que certains artistes, Ingres en tête, mettent à parler de l'importance et du caractère spécial des lignes; frappé aussi de l'abus que l'on a fait des théories de Hogarth sur la ligne serpentine, Delacroix disait :

« Tout cela me rappelle Louis Boulanger, qui, dans la *Ronde*

du Sabbat, n'avait fait que des serpents tout d'une venue. Je lui dis : Les serpents ne se font pas ainsi ;

» Ils ont des mouvements variés ;

» C'est la vie qui afflue ou reflue inégalement dans un sens ou dans un autre sens, selon le besoin du mouvement et l'énergie de l'action, tantôt pour l'élan, tantôt pour la retraite du corps.

» Cette inégalité d'inflexion, qui est la variété naturelle, paraît partout. Voilà pourquoi la ligne absolument droite est très-rare ; et, ce qui est plus rare encore, c'est la réunion de plusieurs lignes droites dans un même objet. Un arbre parfaitement droit est assez difficile à trouver ; il va par pousses élancées, par jets directs, si l'on veut ; mais sa rectitude n'est que relative. Que de sinuosités variées dans le tronc, dans les branches ! La jambe la plus droite et la plus fermement posée est pleine d'inflexions ; elle ne porte jamais comme un balustre.

» En parcourant le Limousin, j'ai recherché dans des roches granitiques, coupées à angle droit ou à peu près, des ensembles de lignes droites ; mais j'ai toujours reconnu qu'elles étaient interrompues par des ressauts, des cassures, des inclinaisons, etc. »

» On pourrait m'objecter les cristaux ; mais rien de plus.

. . . .

» Dans les ruches d'abeilles, les alvéoles ont toutes des dissemblances visibles de près, chacune d'elles étant faite par une abeille différente. »

XI

A propos de l'absolue monotonie de certaines formes, Eugène Delacroix ajoutait :

« C'est ce qui fait encore que les constructions modernes sont toujours inférieures aux constructions antiques. Les monuments modernes sont toujours exécutés à la règle et au compas, de

la façon la plus stricte et jusqu'au moindre morceau; ceux de l'antiquité sont faits de sentiment, au moins en ce qui touche les détails. Il est probable que les anciens mesuraient les grandes divisions de l'édifice; mais le dégrossissement et le travail des ornements étaient livrés à l'inspiration de l'artiste. Cela se reconnaît à certaines inégalités qu'on y trouve toujours. Nous en avons la preuve dans l'arc de triomphe du Carrousel, calqué sur celui de Titus, fait à la règle et au compas par Percier Fontaine. L'Arc de Titus, fait de sentiment, est admirable, et celui de Percier Fontaine est d'un ridicule parfait.

» Prenez aussi les vases de la Manufacture de Sèvres; comparez-les aux plus chétifs vases étrusques, et vous verrez lesquels l'emporteront. Le moindre détail du vase antique attestera par sa grâce l'intelligence de l'artiste; l'autre sera quelque chose de froid et de glacé comme la machine qui l'a produit. »

XII

« Le modèle vivant ne répond jamais bien à l'impression ou à l'idée que le peintre veut exprimer : il est incomplet, mesquin ou défectueux. Par une exception bien rare, le modèle pourrait se trouver d'une beauté supérieure à celle que l'on a préconçue; alors les premières idées du peintre disparaissent, et il s'absorbe dans une imitation pure et simple.

» Kotte père, magnifique modèle, était pourtant petit, rond et mesquin en posant pour *Pline au Vésuve*. Après avoir donné le mouvement pour des croquis, il a été tiède, languissant pour mon esquisse. Il faut donc arriver à se passer du modèle vivant, et pour cela acquérir de la facilité, meubler infiniment sa mémoire et dessiner beaucoup d'après les maîtres. Cette dernière manière de travailler fait surgir en nous des idées analogues à celles qui les animaient. »

XIII

« Si, en travaillant à un tableau, l'idée me vient d'en retoucher un autre, je le fais aussitôt. Il ne faut pas remettre une envie. Mais ne retouchons que les parties d'une peinture qui sont déjà bien séchées, afin de pouvoir effacer à l'instant les retouches manquées. Il faut aussi ne retoucher dans le même moment que des parties de même nature, par exemple deux jambes, deux bras, etc., pour que tout soit bien accordé dans le tableau, et afin que nos facultés ne s'énervent pas en se portant à la fois sur des objets différents. »

XIV

« Pendant que l'on s'applique à terminer un tableau, il faut laisser un peu en repos les parties sur lesquelles on n'est pas encore bien décidé, dans la crainte de compromettre par précipitation celles qui sont bonnes.

» Pour les grands tableaux, les plafonds et les coupoles qui doivent être vus de loin, employez pour les ombres des tons chauds, vigoureux, éclatants. »

XV

Les huit premiers pendentifs de la Bibliothèque des Députés, les plus rapprochés de l'hémicycle d'Orphée, sont restés d'un aspect trop sombre. Delacroix reconnut là qu'au lieu d'employer un peu de noir il fallait désormais le remplacer, pour les plus fortes vigueurs,

par des bruns et des rouges combinés. A ce sujet, il reparla du fâcheux entraînement des peintres trop accoutumés au modèle vivant :

« Sauf le cas où le modèle se trouve au soleil et en plein air, son aspect est affaibli par trop de blanc et de noir. Par l'habitude excessive du modèle, Titien refroidissait un peu le mouvement de ses figures, et il arrivait à Rubens de pécher par l'excès contraire. Titien ébauchait ses tableaux de verve, puis il les reprenait morceau par morceau d'après nature; aussi a-t-il dans ses personnages beaucoup moins de tons francs que Rubens, qui, après avoir fait des croquis d'après nature, peignait son tableau selon son humeur et son savoir. Chez Rubens tout est sentiment, fougue et combinaison à la fois. En suivant le système titianesque et antidécoratif, il eût trop rompu et affadi les tons. Sa couleur fût restée à distance sans éclat et sans ressort. »

XVI

« Rubens sacrifiait parfois le style et la convenance pittoresques à la couleur; par exemple dans ses sirènes de la galerie de Médicis. Il vaut mieux tout sacrifier à la convenance et à l'expression réelle du sujet. »

Les huit pendentifs dont on vient de parler furent d'abord peints en grisaille. Ils se sont assombris. Malgré de forts empâtements ultérieurs, le noir des grisailles traversait les glacis. Cela vu, Eugène Delacroix cessa de préparer ainsi les autres pendentifs qui vont en se rapprochant de l'hémicycle d'Attila. Ces douze sujets ont beaucoup plus d'éclat et de transparence que les autres. Il est bon de faire observer que l'hémicycle d'Orphée, d'abord peint en grisaille, est pourtant d'une

admirable lucidité. Oui, mais c'est un vaste espace et un effet de plein air. L'artiste avait pris le parti d'opposer l'harmonie sereine de l'Orphée à l'harmonie orageuse de l'Attila, et les pendentifs les plus sombres à l'hémicycle le plus clair, et les pendentifs les plus clairs à l'hémicycle le plus sombre, sans manquer pour cela d'établir énergiquement ses effets contrastés de lumière et de couleur dans chacun des vingt sujets compris entre les deux grandes scènes principales.

XVII

« Les grandes peintures d'un effet vigoureux et faites pour être vues de loin doivent être fortement empâtées; autrement les teintes s'appauvrissent et l'effet devient blafard, parce qu'à la longue la toile absorbe la couleur. Géricault peignait le *Radeau de la Méduse* comme dans un pâté. Au moyen de cette énorme épaisseur, il modelait d'une façon plus grasse et plus liante; son procédé de grandes hachures lui était aussi plus facile. »

XVIII

Après avoir tracé au crayon blanc, un peu en arrière d'Aristote (Bibliothèque des Députés), quelques branches de palmier, Delacroix disait à son élève :

« Peignez d'abord les bouquets du feuillage qui se trouvent dans la lumière en une seule tache de couleur un peu plus sombre que nature; faites ensuite un peu plus claires les masses d'ombre ambiantes; donnez, après, des touches plus brillantes aux bouquets de feuillage qui sont dans la lumière, et renforcez de vigueur ceux qui sont dans l'ombre; touchez à

sec. Que les tiges de l'arbre restent plus claires que les feuilles et d'un ton plus vineux. Attaquez-moi ces feuilles avec hardiesse, avec précision et d'un coup, à la force du poignet. Le poignet seul, et non la main, imprime le mouvement au pinceau, comme à la plume du maître d'écriture qui fait des parafes. La main ne sert qu'à tenir l'outil qui écrit, dessine ou peint; elle reste pour ainsi dire roide avec souplesse et ne fait qu'obéir à l'action du poignet. La main demeure comme étrangère à toutes les inflexions que le poignet est obligé de faire pour suivre le contour des feuilles et des tiges de l'arbre. Cela est nécessaire à la forme décidée des objets. »

Bien entendu, l'élève n'ayant pas sur place un palmier pour modèle, Eugène Delacroix lui donna un pot d'œillets dont les tiges et les feuilles divergentes lui suffirent.

Et le Maître ajouta :

« Tout ce qui, dans la nature, se rapproche en petit ou en grand de l'objet que vous avez à peindre doit vous servir, à défaut du modèle véritable. »

XIX

« Il faut se laisser aller à ses impressions, travailler librement, n'être ni trop exigeant ni trop sévère. Le trop d'exigence et de sévérité est un défaut aussi nuisible que le trop grand contentement de soi-même. »

XX

« Ne travaillez pas quand vous êtes indisposé, et, lorsque vous vous remettez à l'œuvre après avoir été malade, ne travaillez pas trop la première fois. Arrêtez-vous sitôt que vous



vous sentez fatigué. Reposez-vous souvent. Si l'entrain vous prend, abandonnez-vous ; mais il faut être déjà fort habile pour aller ainsi. Il arrive souvent qu'en pleine verve on gâte certains travaux ; arrêtons-nous alors, et attendons un meilleur moment. »

XXI

« Dans les figures destinées à être vues de loin, n'ayez pas égard à la vigueur réelle, mais toute locale, de certains creux fortement ombrés, tels que les narines, le coin des lèvres, etc. Considérez alors vos figures comme des rondes bosses antiques où ces creux locaux se perdent dans l'aspect général des masses.

» En conséquence de ce principe on ne saurait trop faire les ombres légères et blondes, à l'instar de Paul Véronèse ; pour qu'elles soient vigoureuses, il faut les rendre bien distinctes du ton de la lumière. En attaquant votre figure, attachez-vous à ce ton général d'ombre et de lumière qui distingue les décorateurs. »

Vers la fin de 1843, Eugène Delacroix disait de la chapelle Saint-Denis du Saint-Sacrement, au Marais, où il venait de travailler de verve, quatre heures par jour, à sa *Pietà* :

« J'ai eu là les plus grandes difficultés, à cause de l'obscurité. Pour qu'il fût possible de distinguer le corps du Christ mort, j'ai été forcé de peindre les lumières avec du jaune de chrome pur, les ombres et les demi-teintes avec du bleu de Prusse. »

Il fallait être Delacroix pour oser cela, le jaune de chrome s'altérant plus que l'or, et verdissant avec le temps.

XXII

« Quant à certaines grisailles, faites pour des vitraux, il est bon de les composer avec plus de plis de draperies qu'à l'ordinaire et de donner encore plus de vigueur aux ombres et aux demi-teintes. L'adresse serait aussi de combiner son travail de telle manière que les cordons de plomb ne vinssent pas partager les parties essentielles des figures. Comme le peintre est obligé de marquer sur sa grisaille les endroits où doivent passer ces lamelles de plomb, il faut employer l'artifice de demi-teintes plus vigoureuses, de muscles et de plis d'étoffe plus accusés pour faire passer *incognito* ces lisérés de plomb. Ainsi déguisés par les ombres, ces linéaments ne choquent pas. Rien n'en excuse autrement la bizarrerie, si ce n'est l'impuissance. »

XXIII

« Prendre garde dans un tableau qu'un objet ne se détache pas sur un autre objet placé immédiatement derrière lui, et d'un ton analogue. Il faut qu'un ton fasse toujours contraste avec un autre ton, surtout s'il a de l'importance dans le tableau et s'il attire l'œil. »

Dans un des pendentifs de la Bibliothèque des Députés, *Aristote décrivant les animaux qui lui sont envoyés par Alexandre*, le bras d'un jeune homme, d'un ton chaud et assez vivement éclairé, se détachait sur un tabouret d'or ou doré. La couleur du tabouret et celle du bras étaient presque confondues.

XXIV

« Il ne faudrait vernir un tableau qu'un an après l'avoir entièrement peint. Cette précaution est essentielle si l'on veut que l'œuvre ait de la durée ; autrement, le vernis formant une couche qui intercepte le passage de l'air, il advient que la peinture, ne pouvant sécher à son aise, travaille continuellement. Pour que la peinture que l'on vient d'achever ait fait librement son effet et pris toute sa solidité, il faut un an; si on lui oppose trop tôt l'action du vernis, la peinture agit elle-même plus tard et plus lentement. Alors, crevasses et altérations déplorables jusqu'à destruction complète du tableau. »

XXV

« Voyez-vous, disait-il à un élève auxiliaire, il vous est difficile de faire quoi que ce soit pour moi, de manière que je n'aie pas à le changer. Je ne doute pas qu'il vous fût possible d'y montrer beaucoup de talent, mais il faudrait que vous fussiez un autre moi-même ; ma peinture étant toute de sentiment, on ne peut m'aider qu'en me laissant la faculté de changer les choses, chaque fois que l'idée m'en prend. »

XXVI

A UN PEINTRE

Ce 25 mars.

« Monsieur,

» Je n'ai pu être utile au jury de l'Exposition ni à vous, ni à beaucoup d'autres personnes auxquelles je portais intérêt : j'ai

dû m'abstenir d'y paraître à cause de ma santé qui a été mauvaise cet hiver. Je ne puis parler une heure sans fatigue : je me voyais en passe de me trouver six heures par jour dans des salles froides et discutant avec des juges qui passent pour avoir été très-sévères; ce sont, au reste, les mêmes qui m'ont refusé pendant vingt-cinq ans; vous jugez qu'il m'eût été difficile de ne point me livrer à mon émotion.

» Ce que vous m'annoncez d'une révision me semble impossible. On faisait effectivement une révision dans les jurys précédents, mais c'était le jour même où les tableanx avaient été jugés. Je ne peux me figurer ce que doit être un travail de révision sur l'ensemble des travaux refusés; cela équivaut à un jugement nouveau. Il va sans dire que, même dans le cas où cette révision aurait lieu en effet, je n'aurais point qualité pour m'y trouver, ayant décliné ma responsabilité dans les jugements précédents.

» Je suis très-affligé de votre refus; je sais par une longue et très-dure expérience ce que de semblables épreuves donnent d'impatience et de chagrin.

» Veuilez, etc.

» EUG. DELACROIX. »

XXVII

AU MÊME PEINTRE

Champrosay, ce 5 juillet 1862.

« Mon cher monsieur,

» Je vous exprime le regret de ne pouvoir satisfaire à votre demande relativement à l'obtention de la commande d'un tableau. Les personnes qui ont parlé de mon influence au Ministère d'État ont voulu sans doute éluder les recommandations qu'on leur avait faites à votre égard; elles seules auraient

quelque influence si elles étaient véritablement bien disposées; mais ce sont les mêmes qui empêchaient autrefois tous mes élèves d'être admis aux concours de l'École. La preuve de leur position favorable à cet égard, c'est qu'elles font partie de la Commission et que je n'en suis pas.

» Dans cette situation, je ne puis rien demander au Ministère d'État, d'autant plus que votre demande venant d'un artiste qui n'a pas obtenu de médailles au Salon ne me paraît devoir être accueillie que grâce à des influences tout à fait exceptionnelles. Ce sont ces influences que le Ministre a voulu éviter en nommant une Commission dont les avis sont très-écoutés, mais qui commence par donner à elle-même et à ses amis.

» Veuillez croire, etc.

» EUG. DELACROIX. »

A la mort d'Eugène Delacroix, me trouvant dans la maison mortuaire en présence de M. A. Piron, son légataire universel et son exécuteur testamentaire, je lui révélai l'existence des *Agendas* et autres manuscrits du peintre, commencés en 1822 et continués au jour le jour et à bâtons rompus. J'affirmai à M. A. Piron que j'avais eu entre les mains l'ensemble de ces *Agendas* ou *Mémoires* dès 1853, et que j'en avais fait des extraits, avec l'autorisation et sous les yeux de l'auteur.

M. A. Piron interpella aussitôt Jenny Le Guillou, la gouvernante ou la femme de charge de Delacroix, qui avait sur son maître une excessive influence.

Jenny nous dit que l'artiste, quelques jours avant de

mourir, avait détruit les papiers en question, elle-même l'aidant.

Je crus absolument à cette déclaration, entrecoupée de pleurs et de sanglots, et, dans une plaquette intitulée : *Eugène Delacroix, documents nouveaux* (in-18, Michel Lévy, 1864), page 62, j'écrivis :

« Delacroix avait fait brûler, tisonnant le feu lui-
» même, seize ou dix-huit *Agendas* où il écrivait, année
» par année, au jour le jour et à bâtons rompus, ses
» pensées sur l'art, la vie et les vieux maîtres, sur ses
» contemporains les plus marquants à divers titres, et
» dont nous avions fait des extraits sous ses yeux
» en 1853. Jenny Le Guillou déclare l'avoir supplié de
» ne pas détruire ces précieux souvenirs.

» — Si je m'en tire, répondit-il, j'ai assez de mé-
» moire pour retrouver tout ce que j'avais là.

» Et il allait toujours, dit-elle, et moi aussi, brûlant
» et déchirant tout, hormis quelques morceaux qu'il
» avait recopiés et que j'ai remis à M. Rivet » (baron Charles Rivet, l'ami de M. Thiers et le promoteur du pacte de Bordeaux).

Peu après l'apparition de mon petit livre, il me fut assuré, à mon extrême étonnement, qu'on m'avait trompé, et que les *Agendas* ou *Mémoires* de Delacroix avaient été conservés et tenus cachés par Jenny Le Guillou elle-même, d'abord dans le bûcher de la maison du peintre, 6, rue Furstenberg, ensuite dans la chambre de Julie Colin, autre servante de Delacroix. Je me récriai ; on précisa.

Depuis lors, j'ai su, à plusieurs reprises et positivement, que Jenny Le Guillou avait apporté et confié ces *Agendas* et autres cahiers manuscrits à M. Constant Dutilleux, peintre et ami de son maître, 15, rue de Rennes,

pour qu'il les expurgeât de quelques détails juvéniles et de quelques indiscrétions ultérieures, enfin pour qu'il les mît en ordre et en état d'être publiés, tâche extrêmement difficile et délicate à cause des lacunes, à cause des répétitions, enfin vu les passages informes et presque impossibles à compléter sous peine de les fausser.

M. Constant Dutilleux étant mort en 1865, Jenny Le Guillou reçut, à Douai, de Mme Ve Dutilleux, les *Agendas* et autres manuscrits de Delacroix déposés, à Paris, entre les mains de son mari.

Jenny Le Guillou mourut à Paris, 18, rue Mabillon, le 13 novembre 1869, quatre ans après MM. C. Dutilleux et A. Piron, sans avoir rendu les manuscrits de son maître à son héritier, et même, croyons-nous, sans lui en avoir avoué l'existence. Pourtant, une partie de ces papiers est revenue tout récemment (par quel chemin ?) à l'un des héritiers de M. A. Piron et le reste à un parent de Delacroix.

Où sont maintenant ces *Mémoires* d'Eugène Delacroix, et qu'en veut-on faire?

En attendant leur publication, déjà tardive et qui pourrait faire craindre une disparition sans retour, les admirateurs du génie et de la personnalité du maître ont encore la ressource de consulter le livre anonyme de M. A. Piron : *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, in-8°, Paris, imprimerie Jules Claye, 1865.

THÉOPHILE SILVESTRE.

COURBET

Voici un original qui, depuis dix ans, fait à lui seul plus de bruit par la ville que n'en feraient vingt célébrités et leurs coteries. Les uns le regardent comme la personnification d'un art nouveau, comme un Caravage qui fait la guerre à l'imagination au profit de la réalité et sape dans ses fondements l'autorité de nos Raphaël de contrebande ; d'autres le prennent pour une espèce de chiffonnier de l'art, crochetant la vérité dans la boue des rues, et jetant dans sa hotte les loques de l'école romantique et les perruques de l'Académie ; des fanatiques l'ont placé d'un seul coup au-dessus de tous les artistes de notre temps, et il jure lui-même d'une foi résolue qu'il n'a pas de rival. Les gens du monde affectent de le dédaigner ; les critiques l'éreintent, les artistes le chargent, les vaudevillistes le griment, à l'applaudissement des badauds.

De même que son illustre ami et compatriote Proudhon, l'un de nos plus grands écrivains, l'innocent Courbet est devenu la bête noire et enragée du public.

On lui a prodigué le blâme et l'éloge. Il ne mérite

> Ni cet excès d'honneur ni cette indignité.

Courbet n'est pas un aigle ; mais ne le prenez pas non

plus pour un de ces *montagnons* matois et vantards d
la Franche-Comté qui depuis vingt ans l'emportent pa
leurs hâbleries et leurs intrigues sur les Gascons et le
Provençaux. Reconnaissons en lui un peintre plein d
force, d'originalité et d'extravagance, qui, par la valeu
du tempérament, l'ambition réactionnaire contre l
passé et la trivialité de ses goûts, se jette souvent têt
baissée dans le ridicule et compromet des qualités soli-
des qu'il n'est au pouvoir de personne de lui contester

Pour bien faire connaître au lecteur cette singulièr
personnalité, je dois oublier un moment mes sympa
thies personnelles et la mettre en jeu telle que je l
vois, telle qu'elle a posé devant moi. Si l'artiste n
retrouve pas ses propres traits ici comme dans u
miroir, ses amis l'y reconnaîtront tout entier : il n'exist
pas deux Courbet au monde.

Mon libre procédé est le seul qui convienne à c
caractère sans gêne, qui prêche sur les toits tout c
qui lui passe par la tête, et qui m'a recommandé de l
montrer tel qu'il est, tel qu'il croit être. Admirons cett
confiance en soi-même et cette franchise, si rares d
nos jours. Je lui obéis de grand cœur, jaloux de me dir
ici, comme lui, l'ami de la réalité et l'élève de la nature.

Courbet est un beau et grand jeune homme. Sa figur
tient du type assyrien. Ses yeux noirs, brillants, molle-
ment fendus et bordés de cils longs et soyeux, ont l
rayonnement tranquille et doux des yeux de l'antilope.
La moustache, à peine indiquée sous le nez insensible-
ment arqué, rejoint avec légèreté la barbe déployée en
éventail, et laisse voir des lèvres épaisses, sensuelles,
d'un dessin vague et froissé. La peau est fine comme le
satin, d'un ton brun et nerveux ; le crâne de forme
conique et les pommettes saillantes marquent l'obstina-

tion; les narines agitées semblent trahir la passion; Courbet est pourtant une nature molle, et son incrédulité le met à l'abri des tourments de l'imagination. Il n'a de violent que l'amour-propre : l'âme de Narcisse s'est arrêtée en lui dans sa dernière migration. Il se peint toujours dans ses tableaux avec volupté et pâme d'admiration pour son œuvre. Personne n'est capable de lui faire le dixième des compliments qu'il s'adresse à lui-même du matin au soir, d'un cœur naïf, et il vous répondra, si vous lui demandez son opinion : « Je suis courbetiste, voilà tout; ma peinture est la seule vraie; je suis le premier et l'unique artiste de ce siècle; les autres sont des étudiants ou des radoteurs. *Tout un chacun* peut penser ce qu'il voudra là-dessus, *je m'en bats l'œil.* Je ne suis pas seulement un *peintre*, mais un *homme;* je puis donner mes raisons en morale, en philosophie, en politique, en poésie comme en peinture. Je suis *objectif* et *subjectif*, j'ai fait ma synthèse. Je me moque du tiers et du quart, sans plus m'inquiéter de l'opinion que de l'eau qui passe sous le Pont-Neuf. Je fais avant tout ce que j'ai à faire. On m'accuse de vanité! je suis en effet l'homme le plus orgueilleux de la terre. » Sa vanité, dont on a voulu lui faire un crime, est naïve et courageuse; celle de beaucoup d'autres est dissimulée, pleine de venin.

Courbet serait fort aimable si la culture de son intelligence était en rapport avec la prétention qu'il a de tout connaître et de tout juger. Il s'imagine que l'instinct lui tiendra lieu de savoir, et, sans connaître un sujet, il s'y attelle à franc collier, espérant que son bon sens le guidera dans les ténèbres, convaincu d'ailleurs que les orateurs d'estaminet, qui n'étudient que dans les bouteilles, ne seront pas capables de le contester.

Il s'entête et vide la discussion par de fous rires quand il ne sait plus que dire. Il a longtemps cherché à me prouver qu'il avait fait de profondes études en littérature, en histoire, en philosophie. J'ai reconnu, sans le contrarier, qu'il ne sait rien. Mais il est doué, comme la femme, d'un certain instinct, qui parfois vaut mieux que la science. Il me rappelle aussi, par son égotisme, ce personnage de comédie qui disait : « J'ai parlé de moi, j'ai reparlé de moi, et puis de moi et encore de moi. » On ne peut passer deux minutes avec Courbet, qu'il ne s'occupe de lui-même et de ses tableaux. A part les heures du sommeil, pendant lesquelles il ne fait plus qu'en rêver, il ne cesse de vous en entretenir.

Il a par moments du piquant, toujours du bizarre. Porté à mimer tout le monde, il imite à volonté la voix des femmes maniérées, le glapissement des pédants, la gravité des grands personnages ou le manége de ses confrères ; il rit aux éclats avant de parler et d'agir, rit plus fort encore, et le premier, de ce qu'il vient de dire ou de faire, et fait rire qui l'écoute. Revenant de visite, il vous raconte comment il a étonné, confondu les gens. C'est toujours lui qui a rivé les clous aux autres. C'est le vainqueur des vainqueurs. Il ne manque pas de ruse ; mais il voit les hommes et les choses sans se détacher de lui-même. Aussi transforme-t-il ses types plutôt qu'il ne les traduit, et arrive-t-il à les rendre méconnaissables.

Son allure traîne comme sa voix franc-comtoise, qui aiguise les accents comme des aiguilles et pèse lourdement sur certaines syllabes ; il dira : « Je reviens de *moun* pays. » Sa démarche est populacière ; son corps se penche sur une canne de chêne ou de cep de vigne à poignée recourbée qui ne le quitte pas plus que sa

pipe de fromager, toujours allumée. Ses mains sont longues, élégantes et d'une rare beauté. Sa mise annonce un homme simple, aisé, non sans coquetterie.

Courbet est plein de probité et de bonhomie. Son goût pour l'estaminet et ses habitudes de noctambule nuisent à son talent. Il n'est jamais disposé ni à se lever ni à se coucher. Son humeur est affable ; il ment souvent, mais avec innocence, et finit par se persuader lui-même qu'il dit la vérité. Pour donner à son récit plus de couleur locale, il me rapportait un jour tout de bon la conversation qu'il eut en Angleterre avec Hogarth, mort en 1764 !

Il adore l'originalité des opinions et l'excentricité des mots, ce qui le porte à supposer de la valeur à certains grotesques, à l'apôtre Jean Journet, par exemple. Mais ces engouements passagers n'ont aucun danger pour l'artiste, qui s'en tient à la joie d'être lui-même.

« J'ai trouvé, dit-il, le bonheur parfait ; l'ennui m'est inconnu (tant pis ! sans tourments pas de génie !) ; j'aime les choses pour ce qu'elles sont, et je fais tourner chacune d'elles à mon profit. Pourquoi chercherais-je à voir dans le monde ce qui n'y est pas, et à défigurer par des efforts d'imagination tout ce qui s'y trouve ? Il y a des gens qui détestent les chiens : pourquoi ? Moi, je les juge à leur valeur ; je reconnais à tout être sa fonction naturelle ; je lui donne une signification juste dans mes tableaux ; je fais même penser les pierres. Je ne méprise rien : si je rencontre aujourd'hui une femme douée d'une qualité, j'en jouis ; demain, je passe à une autre pour une qualité différente. Si j'ai souffert de mes passions, je n'en souffre plus. J'ai mis une ou plusieurs années au besoin à me défaire d'un attachement ou d'un préjugé, et me voilà libre. Je récapitule tous les

soirs mes idées, mes actions de la journée, ce qui m'enseigne à vivre logiquement, rationnellement. Si je me sens dans un mauvais chemin, j'en change. »

Il se croit parvenu à la connaissance, à la possession de lui-même, et il a « tiré au grand clair » ses illusions. « En les perdant, je n'ai rien perdu, il m'en reste toujours assez, et, d'ailleurs, n'ai-je pas l'inconnu devant moi pour me tenir lieu de tout ? » C'est ainsi qu'il est assuré de s'instruire, de voir sa personnalité grandir de jour en jour en progression géométrique, de « *penser de plus fort en plus fort* » sur son génie et sur notre sottise. De seize à vingt ans, il était affolé d'un amour qu'il appelle « l'amour chevaleresque, » et qui lui faisait verser des pleurs sur les maux de l'humanité ; ensuite, un amour moins désintéressé le posséda : l'amour-propre : « J'aurais voulu sauver d'un incendie la femme aimée aux yeux de dix mille spectateurs étonnés ; mais je n'aurais pas été pleinement satisfait de la sauver sans témoins. » Puis une autre variété de l'amour le portait à demander à la femme de se sacrifier, de se tuer pour lui, afin de prouver au monde à quel prix Courbet était adorable.

Il est devenu plus modeste, sinon plus raisonnable : « Impossible, dit-il, de s'en tenir à une seule femme si » l'on veut connaître la femme, et comme rien n'appar- » tient à un homme que ses idées (ses bottes, hélas ! » ne sont pas toujours à lui), il n'y a qu'un sot qui » puisse dire que la moindre chose, sa femme par » exemple, soit exclusivement sienne. Elle est à tous » les hommes, et tous les hommes sont à elle. Elle » joue dans le monde un rôle mystérieux, que l'on » pourrait appeler un apostolat. Si vous pouvez la sé- » duire par l'argent, le sentiment ou la gloire, elle vous

» appartient plus naturellement, plus légitimement qu'à
» son mari. C'est un oiseau voyageur qui s'arrête un
» certain temps chez vous. L'amour est né pour courir
» le monde et non pas pour s'installer dans les mé-
» nages, comme un vieillard casanier, et l'artiste qui
» se marie n'est pas un artiste ; c'est une espèce de
» propriétaire jaloux, toujours prêt à se courroucer
» quand on vient chez lui, et qui dit : « Ma femme ! »
» comme il dirait ma canne ou mon parapluie. »

« Si mes idées pouvaient prévaloir, le monde ne tarderait pas à voir clair. »

C'est par cette indépendance burlesque qu'il enlève les questions. Il amuse, il veut étonner*;* et il se répète comme une horloge. Sa bonhomie persuasive, agissante et son sans-façon le feront toujours l'ami de l'observateur de types étranges et du bourgeois jovial. Il professe, du reste, comme le bourgeois, l'amour du positif, la peur de l'imagination et le mépris du poëte. Il a pourtant fait des vers, mais des vers blancs, et composé des chansons, paroles et musique, qu'il chante dans les réunions de *bons enfants*. Voici un fragment de ces poésies *réalistes* :

Tous les garçons chantaient
Le soir au cabaret qu'ils étaient réunis.
Tous les garçons chantaient
Tra la la la la, lou lou lou, la,
Tra la la la la, lou lou lou, la ;
Trou lou lou lou lou lou.
Le premier qui chanta
Raconta ses amours :

I

Quand j'étais chez mon père
J'avais une amoureuse :

Jeannette, ma voisine,
Avait mon sentiment;
Le soir, à la veillée,
J'étais à ses côtés :
Nos yeux parlaient d'amour,
D'un amour sans détour.

II

Un maire qui était riche
S'avança pour lui plaire,
Tra la la la la, lou lou lou, la;
Lui dit directement :
Il faut nous marier,
La belle; si vous m'aimez,
Tous mes biens vous aurez.

III

Le soir des fiançailles
Je pleurais l'infidèle...
Nuitamment dans ma chambre
Elle s'en fut me trouver,
Me dit : mon tendre amour,
Je t'apporte mon cœur;
Si la fille n'est à toi,
Tu auras ses amours!

Gustave Courbet est né à Ornans (Doubs), le 10 juin 1819, de braves parents, demi-bourgeois, demi-paysans, pleins d'admiration et de dévouement pour lui. Son enfance s'est passée dans les jeux de village et dans la liberté des champs. L'amour du pays natal le rappelle tous les ans à son clocher. Il ne fit pas grand'chose au petit séminaire d'Ornans, si ce n'est quelques malices contre les pions, et il manifesta de très-bonne heure, m'a-t-il dit, une incrédulité philosophique dont le cardinal-archevêque de Besançon s'inquiéta. (*Rions!*) Il

dessina quelque peu et suivit après, à Besançon, l'atelier de M. Flageoulot, petit peintre de la queue de David, qui se disait « le roi du dessin, » et qui ne tarda pas à surnommer Courbet « le roi de la couleur. »

Notre ami, précoce en tout, étudiait aussi la philosophie avec deux ou trois polissons, qui donnaient des rendez-vous aux filles, sur les bords du Doubs, et, vers 1839, il vint à Paris, hésitant entre la profession de peintre et celle d'avocat. Rebuté par le baccalauréat, il se tourna vers la peinture. Dès sa première visite au Louvre, il se mit à rire de l'enthousiasme du bon M. Flageoulot pour David, et dit, au Musée du Luxembourg, en présence du *Massacre de Scio* de Delacroix : « Ceci est mieux ; mais j'en ferais bientôt autant si je voulais. »

Il revint auprès des Flamands, des Hollandais, des Espagnols et des Vénitiens ; étudia surtout leur exécution ; mais il n'entend pas avoir subi leur influence. Cet aveu le diminuerait. Il s'est fâché contre le rédacteur du *Livret* de l'exposition des Beaux-Arts, qui lui attribue un maître, M. Auguste Hesse. « Je n'ai jamais eu de maître, jamais ! s'écrie-t-il ; je suis l'élève de la nature ! » On ne saurait, en effet, appeler son maître M. Flageoulot, qui, du premier coup, le surnomma « le roi de la couleur, » ni M. Steuben, qui ne l'a pas vu plus de quatre ou cinq fois, ni enfin M. Hesse, dont il contesta d'emblée les principes. Il s'attacha beaucoup au modèle vivant dans l'atelier public de Suisse.

La plupart de ses premiers essais sont passés dans des mains inconnues. « Mes *académies*, dit-il, étaient d'un dessin très-serré. »

Il fit l'essai d'un tableau biblique : *Loth et ses filles*, ouvrage repoussant par l'obscénité de la pensée et d'une

exécution prétentieuse et nulle. Une des filles de Loth, qui entr'ouvrait sa robe pour montrer ses nudités à son père, a été effacée ; l'autre, étendue à terre, tourne le dos au spectateur et grise le vieillard. La scène se passe à l'entrée d'une grotte ombragée par des cèdres. L'artiste a fait de vains efforts pour agencer les personnages et jeter les draperies. Les chairs paraissent en bois et en fer-blanc.

Une *Odalisque* aux formes affectées, peinte sous l'impression de la pièce de Victor Hugo : SI JE N'ÉTAIS CAPTIVE... et un autre mauvais tableau tiré du roman de *Lélia*, suivirent les tristes *Filles de Loth.* « Je m'aperçus, dit l'artiste, que je malversais et qu'il était temps d'enterrer les folies amoureuses. Je résolus de faire mourir la femme qui faisait le tourment de mon imagination : plus fort à moi seul que Werther et Sténio réunis, au lieu de me tourner vers le suicide, je la sacrifiai sans pitié dans un grand tableau allégorique : l'*Homme délivré de l'Amour par la Mort.* La Mort emportait en riant une femme que l'amant éperdu (portrait de Courbet) s'efforçait de lui disputer. « Bientôt l'idée de ce tableau me parut fausse, et je me dis : pourquoi haïr la femme ? C'est à l'ignorance et à l'égoïsme de l'homme qu'il faut s'en prendre. Laissons-la vivre ! Je commençais à comprendre la tolérance et la liberté, qui sont les principes du *Réalisme.* »

Vous verrez plus loin ce que le peintre entend par *Réalisme*, s'il est vrai qu'il sache lui-même ce qu'il veut dire.

Il fit contre les savants ce tableau satirique : une espèce d'alchimiste court après une nymphe sur la lisière des bois. Cela veut dire que la Nature échappe à la Science.

Courbet et son chien, le *Guitarrero* (portrait de Cour-

bet), les *Amants* (Courbet et son amie), *Courbet en pourpoint noir*, sont de remarquables essais, inspirés par l'amour de soi-même. La *France* sur un char attelé de chevaux robustes et de haridelles, qui travaillent en sens inverses, alternativement poussés par les révolutionnaires et les conservateurs, tandis que les jésuites mettent des bâtons dans les roues, est un tableau niais, heureusement abandonné. Ce *Char de l'État* amuse les rats dans quelque grenier. Entré dans une voie plus sensée, Courbet fit la petite *Baigneuse endormie*, le *Violoncelliste*, quelques paysages, et il obtint à l'exposition de 1849 la seconde médaille d'or. Il méritait la première par son *Après-dînée à Ornans*, préface d'un grand peintre, qui vaut les plus vigoureux morceaux des maîtres espagnols. L'auteur n'est donc pas, tant s'en faut, ce grotesque sifflé par les pédants de quelques journaux.

En 1852, on lisait sur les murs de Besançon cette affiche :

EXPOSITION DE TABLEAUX

M. Gustave Courbet, d'Ornans (médaille de 1849 et maître peintre), momentanément à Besançon, exposera ses tableaux dans la *salle des Concerts, place de l'Abondance.*

1. *Tableau historique d'un Enterrement à Ornans*, toile de 7 mètres de longueur; largeur, 3 mètres 40 centimètres.

2. Les *Casseurs de pierres*, toile de 3 mètres de longueur; largeur, 2 mètres 20 centimètres.

3. *Vue des ruines du château de Scey-en-Varais* (paysage).

4. Les *Bords de la Loue sur le chemin de Maizières* (paysage).

Cette Exposition durera quelques jours et sera ouverte mardi prochain 7 mai, de 10 heures du matin à 5 heures du soir.

Prix d'entrée : 50 centimes.

Ces tableaux, déjà exposés au Salon de 1851, avaient produit un effet extraordinaire sur le public et sur les artistes. Les *Casseurs de pierres*, les *Paysans de Flagey*, l'*Enterrement à Ornans*, firent pousser des cris de surprise, de répugnance et d'admiration. Courbet venait de frapper fort comme un hercule de foire. Les critiques s'indignèrent, au nom de la noblesse, de l'élégance du style et de tous les commandements d'Académie. Champfleury fut le premier à prôner, je ne sais plus dans quel journal, le talent de son ami Courbet avec d'ironiques réserves. Son article fut suivi de centaines d'articles. On parlait de Courbet dans les rues, dans les estaminets, dans les salons. Il n'a cessé depuis lors de chanter partout lui-même ses propres louanges, ce qui est ennuyeux. Trop de vanterie fatigue le public, et quand le public lassé fuit un homme de talent et même de génie, il le fuit pour longtemps. Il est beau par moments de lutter seul contre tous ses contemporains, mais sans braver le ridicule, qui sera toujours le plus fort :

> Le ridicule est plus tranchant
> Que le fer de la guillotine.

Essayons de donner une idée de l'*Enterrement à Ornans*.

Le cortége funèbre vient de rompre ses rangs et de se grouper dans le cimetière qui s'étend sur le plateau d'un monticule.

A gauche, au premier plan, le prêtre revêtu de sa chasuble noire, chante le *Libera*. Le porte-croix, les *desservants* du voisinage et les enfants de chœur l'entourent. Quatre croque-morts, coiffés jusqu'aux yeux d'immenses chapeaux de chaudronniers portent le cercueil sur des draps de lit tortillés autour de leurs

épaules. Le fossoyeur attend le moment de refermer son trou. Un crâne déterré gît à ses pieds comme un tesson. « *Hélas, pauvre Yorick!* » Deux chantres en bonnets à canons et en robes rouges, que l'on prend pour des magistrats, malgré l'indignité de leurs faces trognonnantes et violacées, entonnent à pleine gueule les *répons* mortuaires.

Au milieu du tableau un important de village se tient froid et roide le chapeau à la main. C'est le cousin de P.-J. Proudhon, l'illustre publiciste. Un parent du mort pleure à ses côtés.

A droite, au premier plan, deux *anciens* de 1793 sont accouplés, comme des bassets à jambes torses : grand frac à la française, à la mode du club des Jacobins, et culotte courte. Le premier porte des escarpins à boucles d'argent, des bas à côtes et le chapeau à claque ; l'autre a de gros souliers, de longues guêtres de toile et un chapeau tromblon. De jeunes femmes s'alignent à leur suite, habillées de mérinos noir et coiffées de bonnets à ruches, recouverts de crêpes. La demoiselle qui pleure et se désole dans son mouchoir, c'est l'une des sœurs de Courbet ; la bonne femme qui touche le bord du cadre, c'est sa mère. Elle tient par la main une petite fille attristée. Les matrones d'Ornans pleurent et grimacent dans leurs béguins. Bourgeois et peuple franc-comtois se mêlent dans les derniers plans de cette vaste toile, si vraie pour le spectateur qui connaît les mœurs des provinces, si bizarre pour le Parisien qui n'a vu que les pompes du *Père-Lachaise*.

L'artiste y pousse à bout ses défauts et ses qualités avec une rare vaillance ; il semble s'être un moment oublié pour s'attacher aux types qui posent devant lui. Presque tous sont rendus avec énergie. Le fossoyeur,

brute impassible, a creusé cette fosse en chantant et en sifflant. Il disait au peintre : « *La boune anée que j'ourais faite si le chaudléra était venu cheu nous* [1]. »

Le prêtre fait son office avec la même indifférence.

Les enfants de chœur sont des polissons qui s'égosillent à l'église, boivent les burettes et vont au cimetière comme à la fête. C'est mademoiselle Brûleport, la présidente des vieilles filles et la vestale de la sacristie, qui les surveille, les gourmande et les habille.

L'un des chantres est un cordonnier à face de pivoine qui vient de quitter le tablier de cuir pour endosser une espèce de simarre avec son ami le vigneron au nez énorme, bulbeux et violet. Ces deux innocents *cumulards* vivent du tire-pied, de la bêche, de la serpe et du missel.

Le maire est un joufflu réjoui, qui fait des calembours dans les repas de noces. Tous ces imbéciles héros respirent au naturel. Les deux vieillards de 1793, fiers l'un et l'autre comme Artaban, posaient devant le peintre en marmottant : « *Dé notre temps les jûnes-gens n'avaient pas votre savouér. Qual malheur, monsieur Courbet, qué votre grand pére souét mort sans vous avouér vu comme ça lancé dans les sciences!* »

Les femmes qui pleurent appartiennent à la classe aisée ; les autres, vieilles harpies de la famille d'Holbein, sont des laveuses, des ménagères, qui servent les bourgeois par intervalles, et des pauvresses qui attendent en jasant la fin de la cérémonie pour recevoir l'aumône de la famille du défunt.

[1] Ces mots me rappellent ce passage de Machiavel : « J'aperçus une foule de fossoyeurs qui dansaient en rond en criant : *Bien venue soït la peste! Bien venue soït la peste!* »

MACHIAVEL, *Description de la peste de Florence.*

Le ciel est chargé de sombres nuages qui semblent ramper sur le cimetière. Tous les regards se tournent vers la fosse, point central du tableau. La plus vive lumière frappe le cercueil, les enfants de chœur, le dos du prêtre qui officie, et la face du fossoyeur aux cheveux roux. La blancheur des aubes et des surplis éclate à la Velasquez ; la variété des vêtements noirs des hommes et des femmes est d'une parfaite harmonie.

La composition de l'*Enterrement* viole toutes les règles : les personnages y forment une sorte de bas-relief désordonné. Les têtes trop accusées au dernier plan viennent au premier.

En envoyant au Salon les *Paysans de Flagey* et les *Casseurs de pierres*, comme de brutales provocations, Courbet y exposait en même temps une peinture modérée, qui lui valut l'unanimité des suffrages. C'est encore un portrait de Courbet, langoureux, béat et finassier. Il rêve de lui-même en fumant la pipe.

Bientôt après il porta ses tableaux à Munich et à Francfort. Les Allemands furent admis à les voir à tant par tête. « On donne de l'argent, dit-il, pour aller au théâtre ; mes tableaux ne sont-ils pas un spectacle attirant ? Je ne chercherai jamais à vivre de la faveur des gouvernements, et je méprise les Mécènes. Je ne m'adresse qu'au public ; s'il aime ma peinture, qu'il paye son plaisir ! »

« Mes tableaux, m'a-t-il raconté, firent tant de bruit à Francfort, que l'on y dut prendre enfin le parti d'interdire pour cause de lassitude toute conversation sur mon compte. On lisait sur les murailles du *Casino* :

ICI

Il est défendu de parler de M. COURBET

« Un banquier qui donnait à dîner fit mettre ce billet à la place de chaque convive : *On est prié de ne pas parler de M. Courbet.* »

Je ne fais que rapporter ici les récits de l'artiste.

Les *Demoiselles de village* essuyèrent au Salon de 1852 un feu roulant de plaisanteries; mais l'on en vantait le paysage, qui est charmant,

Les *Lutteurs* et les *Baigneuses* soulevèrent une tempête au Salon de 1853. Le ton des *Lutteurs* est noir, sans transparence, tout à fait en désaccord avec le fond du tableau qui représente l'Hippodrome des *Champs-Elysées* au plein soleil de l'été, et le dessin visant à la justesse manque d'ampleur. L'une des deux *Baigneuses*, la plus célèbre, celle qui tourne le dos au spectateur avec cynisme, est un monceau de matière puissamment rendu. Le tableau qui devait faire passer les *Baigneuses*, c'est la *Fileuse endormie*, figure simple, solide, noire et lourde.

Les railleries, les diatribes, les charges, les couplets tombèrent sur le peintre comme grêle. Il en était fier. Après avoir tenu six mois tête à l'orage, il s'en alla, moulu, retremper à Ornans sa vigueur montagnarde. M. Bruyas, riche et fervent amateur de Montpellier, fit l'acquisition de quatre ou cinq de ses tableaux les plus maltraités et le consola.

L'artiste revint plus brave que jamais à l'Exposition universelle de 1855, avec une quinzaine de tableaux, scènes de mœurs, portraits et paysages. Les principaux furent rejetés par le jury. Le *Portrait d'une dame espagnole*, tout à fait manqué, deux ou trois paysages, la *Fileuse*, et deux têtes (toujours des portraits de Courbet) furent admis. J'allais oublier la *Rencontre*, tableau que les journalistes baptisèrent : *Bonjour, monsieur Cour-*

bet! C'est encore lui-même, traversant fièrement, le sac au dos, le bâton ferré à la main, les campagnes de Montpellier. M. Bruyas, son serviteur et son chien venus au-devant de lui, l'accueillent *avec tous les égards dus à son rang et à sa dignité :* « Bonjour, monsieur Courbet ! »

En voyant ses ouvrages de prédilection arbitrairement écartés du concours, il se fit construire un musée particulier (*imperium in imperio*) dont la porte était surmontée de cette enseigne :

LE RÉALISME

G. COURBET

EXHIBITION DE 40 TABLEAUX DE SON ŒUVRE

PRIX D'ENTRÉE : 1 FRANC

Le public, harassé par une promenade de quelques heures au *Palais des Beaux-Arts*, à travers cinq ou six mille tableaux, dessins et sculptures, n'avait plus le courage de donner un moment à cette exhibition particulière ; mais peu à peu les amateurs y affluèrent et reconnurent en Courbet un praticien fécond et solide. Impossible de lui contester de grandes qualités : ses portraits ne brillent ni par la finesse de l'observation, ni par la délicatesse du sentiment, ni même par l'exactitude ; mais il faut admirer dans tous une solidité de plans, une largeur de modelé, une abondance de pâte qui ne se retrouvent guère plus que dans les vieux tableaux espagnols et hollandais. L'*Homme blessé* (portrait de Courbet), qui expire d'un coup d'épée reçu dans un duel, n'est pas sans noblesse.

Voyons le tableau monstre, que l'auteur, par une inconcevable absurdité, appelle dans son catalogue :

« ALLÉGORIE RÉELLE. *Intérieur de mon atelier, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique.* »

Il prétend résumer dans cette vaste machine tous les types et toutes les idées qui l'ont obsédé. On le voit au milieu de son atelier occupé à peindre un paysage, prétexte ingénieux qu'il a pris pour nous présenter encore une fois son portrait. Derrière lui, une femme nue personnifie le modèle vivant ou la Vérité ; un monsieur et une dame figurent les gens du monde, qui de temps en temps viennent le visiter ; son ami Champfleury le regarde travailler, MM. Bruyas et Promayet l'admirent sans réserve ; le poëte Baudelaire lit dans un coin ; des amoureux s'embrassent au fond de l'atelier, ce qui signifie : Vive l'amour libre !

Au pied du chevalet un marmot de cinq ou six ans regarde le peintre avec étonnement ; une grosse Irlandaise, lamentable souvenir des rues de Londres, s'accroupit avec son enfant à la mamelle dans un madras en lambeaux qui voile mal sa nudité ; un braconnier tenant ses chiens en laisse, un faucheur et un terrassier expriment la rude vie des champs ; un ouvrier des villes représente le prolétariat en chômage. Un juif, un marchand de vieux habits et de vieux galons, un paillasse, un curé et un croque-mort veulent dire : « Nous vivons, nous, de la crédulité du monde, de sa mort et de ses débris. » Le sombrero à plumes et le poignard qui roulent dans la poussière sont les emblèmes de la poésie romantique. Le crâne posé en serre-papier sur un numéro du *Journal des Débats*, c'est la réponse de l'artiste aux attaques de cette feuille, ou la traduction

de cette phrase de Proudhon : « Les journaux sont les cimetières des idées. »

Voici la profession de foi publiée par Courbet en tête du Catalogue de son Exhibition particulière :

« Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 celui de romantique. Les titres n'ont donné en aucun temps une idée juste des choses ; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues.

» Sans m'expliquer sur la justesse plus ou moins grande d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre, je me bornerai à quelques mots de développement pour couper court aux malentendus.

» J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres ; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'*art pour l'art*. Non ! j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.

» Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non-seulement un peintre, mais encore un *homme*, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but. »

Voulez-vous connaître les déductions tirées par Courbet de ce principe : *Savoir pour pouvoir?*

Un artiste, à son avis, n'a ni le droit ni le moyen de représenter un siècle qu'il n'a pas vu, étudié à vif. Les figures des temps anciens, qui reviennent à satiété dans les œuvres modernes, n'ont aucune valeur. Ce sont des

fantaisies, des rêves d'archéologues. César, Jésus-Christ, Charlemagne et déjà Napoléon Ier se perdent dans les ténèbres de la légende. Tout au plus serait-il possible de peindre Jésus-Christ par approximation en prenant pour modèle un chrétien de nos jours dont la physionomie serait pour ainsi dire le vivant reflet du divin Maître; mais quelle folie de rechercher dans des iconologies les véritables traits du Christ venu au monde à la fin de l'empire romain!

La seule histoire à peindre, c'est l'histoire contemporaine. Le fanatisme de la tradition pousse l'artiste à répéter invariablement de vieilles idées, de vieilles formes et lui fait oublier à la fois sa propre personnalité, le présent et l'avenir. Les statues de Pradier ne sont-elles pas de maigres pastiches de l'art grec? Les toiles de M. Ingres ne sont-elles pas la caricature de quelques maîtres italiens, imitateurs eux-mêmes de l'antiquité? Phidias et Raphaël étaient-ils des dieux? Et sommes-nous des ânes?

Notre siècle ne se relèvera pas de cette fièvre d'imitation qui l'a mis sur le flanc. « Phidias et Raphaël ont jeté leurs grappins sur nous. » Les cousins, les héritiers, ou plutôt « les esclaves de ces grands hommes » sont des pédagogues infimes. Que nous enseignent-ils? Rien. Jamais bon tableau ne sortira de l'*École des Beaux-Arts*. Voyez la collection des *Prix de Rome*. Ils sont tous pareils et comme sortis d'un cliché.

Il n'y a donc de précieux que l'originalité, l'indépendance de l'artiste, et la leçon d'actualité que l'on peut tirer de ses ouvrages. A quoi lui servira de faire des tableaux à la manière de Raphaël, du Titien, de Véronèse ou de Rembrandt, si ce n'est à montrer sa prétentieuse impuissance?

Étudions la tradition pour profiter des découvertes de nos devanciers, et les surpasser.

« J'ai, dit Courbet, traversé la tradition comme un bon nageur passerait une rivière : les académiciens s'y noient. »

Le *maître peintre*, assure-t-il, résume toutes les facultés des vieux maîtres ; son talent est également parfait dans la composition, le dessin et la couleur, sans compter qu'il « pense plus fort » que « *qui que ce fut.* » « C'est pourquoi, s'écrie-t-il, j'ai fini mes études ! Celui qui ne tient pas en équilibre toutes ses forces est affecté de quelque vice d'organisation, ou bien ses études ne sont pas achevées. Fût-il âgé de cent ans et réputé le premier maître de l'univers, il reste un étudiant !

» Véronèse, voilà un homme doué de toutes les qualités, un peintre sans faiblesse et sans exagération ; un peintre d'aplomb ; Rembrandt charme les intelligences et il étourdit les imbéciles ; le Titien, Léonard de Vinci, sont des filous. Si l'un de ces deux-là revenait au monde et passait par mon atelier, je prendrais un couteau ! Ribera, Zurbaran, Velasquez surtout, je les admire ; Ostade, Craesbecke me séduisent, et je vénère Holbein. Quant à M. Raphaël, il a fait sans doute quelques portraits intéressants, mais je ne lui trouve pas de pensée. Aussi nos prétendus idéalistes l'adorent. L'idéal ! Oh ! oh ! oh ! ah ! ah ! ah ! Quelle *balançoire* [1] ! Oh ! oh ! oh ! ah ! ah ! ah ! »

Des modernes, il n'en respecte aucun, parce qu'ils ont tous méconnu ou transgressé quelqu'une des grandes lois de l'art et proclamé des aphorismes insensés : David, par exemple, disant à ses élèves pour les pousser

[1] Farce, duperie.

au mépris de la couleur : « Faites bien vos lignes et mettez dedans *ce que vous voudrez* [1], » était un réacteur qui mutilait la Peinture ; Gros, en sacrifiant ses impressions à David, faillit à sa vocation ; Géricault s'est écarté de la vérité pour chercher le fougueux et le colossal ; Delacroix serait un grand peintre si le relâchement, le dévergondage des formes n'arrivait chez lui jusqu'au fantastique. Sauf Horace Vernet, qui a du moins le mérite de s'être attaché à la physionomie de son temps, les artistes vivants, linéistes exclusifs ou coloristes effrénés, ne comptent pas : les uns, espèces d'abstracteurs, suppriment la couleur sous prétexte d'idéalité et font des théories pour justifier l'indigence de leur talent ; les autres, en soutenant que la peinture n'est pas autre chose que la *fête des yeux*, rivalisent avec les bouquetières et les modistes. La peinture est pour maître Courbet un art « volontaire, mathématique. » « Le peintre puissant, dit-il, doit être capable d'effacer et de refaire dix fois de suite sans hésitation son meilleur tableau pour prouver qu'il n'est l'esclave ni du hasard ni de ses nerfs. »

Cette affectation de raison, de logique et de volonté refroidit les facultés naturelles de notre ami. En ne donnant à aucune d'elles le libre essor, il les comprime toutes. Ce vers ressassé de Boileau lui semble inconnu :

> Souvent un beau désordre est un effet de l'art.

Le geste lui manque ; ses scènes sont inertes. Que vaut l'exactitude sans l'expression ? Les personnages de Rembrandt, les bonshommes d'Ostade sont très-animés. Delacroix et Daumier triomphent de nos jours par l'éner-

[1] Il est impossible de citer le mot de David.

gie de la pantomime. Horace Vernet, qui étrique tout, est encore plein de pétulance. Ingres est mort.

Toutefois, l'exécution de Courbet ne manque pas de solidité; ce siècle n'a pas vu deux praticiens de cette trempe; il va bravement d'un bout à l'autre de son œuvre : après avoir préparé sa toile, selon le caractère du tableau, tantôt en brun pour les *Lutteurs*, dont l'effet rappelle les plus noirs Ribera, tantôt en rouge pour ses *Demoiselles de village*, dont les gazons et le ciel ont beaucoup d'éclat, il dessine *grosso modo* les personnages au crayon blanc, les construit, les reconstruit jusqu'à trois fois de pied en cap et fait grand usage du couteau à palette qui dépose la couleur sur la toile avec une brutale franchise, tandis que les poils du pinceau creusent de petits sillons où la lumière vient s'émousser comme dans le tissu du velours.

Il va par degrés de l'ombre la plus forte à la lumière la plus vive et appelle sa dernière touche « *ma dominante.* » Suivez, dit-il, cette comparaison : « Nous sommes enveloppés par le crépuscule du matin ; les choses sont à peine perceptibles ; le soleil se lève : leurs formes se dessinent ; le soleil monte : elles s'illuminent et s'accusent en toute plénitude. Je fais dans mes tableaux ce que le soleil fait dans la nature. »

Sans m'arrêter à cette ambitieuse et inoffensive comparaison, je crois ici l'artiste dans le vrai. Un peintre qui barbouille tantôt les ombres, tantôt les lumières, se voit à la fin obligé de recourir aux moyens factices : un grain de noir d'ivoire, délayé dans l'huile et étendu sur la composition, lui donne une teinte générale qui paraît harmonieuse. Pur artifice. L'harmonie des tableaux de Courbet est la franche résultante des tons : « Relief des objets, profondeur de l'espace, justesse de

l'effet, j'enlève, dit-il, tout cela à la force du poignet! » Quelques-uns de ses tableaux ont l'aspect de chefs-d'œuvre assombris par le temps.

Il en empâte également les premiers plans, les horizons, les ombres, les lumières. Ce n'est que par la qualité du ton et par la précision du modèle qu'il produit, je le répète, les saillies et les fuites.

L'indépendant Courbet devient, par excès de conscience, l'esclave du modèle. Il a, comme on dit, le compas dans l'œil, et cette manie de la précision l'empêche de voir les hommes et les choses en grand. L'effroi que lui inspirent les désordres poétiques lui fait trouver monstrueuses les licences du génie.

S'il ne connaît pas un homme depuis fort longtemps, il répugne à le peindre ; s'il n'a pas vécu des années dans une contrée, il craint d'y manquer ses paysages. C'est nier les émotions soudaines qui saisissent l'âme du voyageur à peine arrivé dans un pays lointain ; mais il ne faut pas toujours prendre l'artiste au mot. N'oublions pas qu'il entend réagir contre ces peintres de l'à peu près qui font des portraits de souvenir et nous donnent à tout hasard mille points de vue de contrées où ils n'ont jamais mis les pieds. Les uns ont étudié l'Orient dans les rues de Paris, les autres sous les moulins à vent de Montmartre. MM. Aligny, Paul Flandrin, Desgoffes ont visité l'Italie et feuilleté beaucoup de gravures; mais, quand ils vont chercher l'Attique à Fontainebleau, ils n'y trouvent que la Béotie. M. Méry, pour citer un littérateur, va bien plus loin : il nous décrit l'Inde précisément parce qu'il ne l'a pas vue. La réaction naturaliste de Courbet a quelque raison d'être quand des faiseurs de pacotille se posent en inventeurs.

Ses paysages sont très-vrais, mais d'une vérité maté-

rielle ; ils ne rendent pas le côté vaste, mystérieux de la nature, et les sites qu'il choisit ordinairement n'intéressent pas. On dira que les plages de Van Goyen, les champs et les bois de Ruysdaël, les pâturages de Paul Potter sont surtout admirables, parce que leurs auteurs n'ayant jamais quitté la Hollande, la connaissaient à fond et l'ont rendue en toute vérité. D'accord ; mais ce n'est pas seulement par l'exactitude physique que ces artistes triomphent, c'est encore par l'intensité du sentiment personnel.

Courbet est une nature trop *personnelle*, trop volontaire pour se condamner absolument à l'objectivité ; mais il a des partis pris mesquins. L'action manque à ses figures, parce qu'il est lui-même inerte ; elles n'ont pas d'élévation, parce que son esprit ne quitte pas le terre à terre. Le patriotisme du clocher, le provincialisme, sentiment vif et touchant, mais qui borne la vue, est empreint dans tous ses ouvrages. A ce provincialisme ajoutez le goût du burlesque et l'amour du scandale. Nous donnons toujours aux objets aimés quelque chose de nous-mêmes : ses figures de prédilection sont niaises. Il voit des mondes merveilleux dans la grosse *Baigneuse*, dans l'homme qui ramène un cochon de la foire, dans les chantres d'Ornans ; mais il a des rires affligeants devant la sublime ordonnance de l'*École d'Athènes*, qu'il ne comprendra jamais, et en présence des figures majestueuses et terribles du *Jugement dernier* de Michel-Ange, le père des géants. Courbet flatte avec une rare tendresse les pires côtés de son talent, arrose comme des fleurs les vices de son esprit et engraisse son ignorance dans l'oubli du respect humain. Il se moque aussi des livres, l'innocent, et ne lit que les journaux qui parlent de lui. Ses goûts sont têtus, mais

il manque de goût. Rien ne l'arrête dans sa voie; il donne tête baissée dans le laid et dans l'absurde, comme ce bœuf écorné dont parle saint Jérôme pour figurer l'acharnement de la lubricité. Et la *Baigneuse*, les *Lutteurs*, les chantres de l'*Enterrement* sont charmants en comparaison des types qu'il pourchasse à présent. J'ai vu chez lui une sorte de somnambule et une autre femme qu'il appelle *Madame Grégoire*, dont la hideur fait oublier les sorcières et les nains que les maîtres les plus brutaux ont parfois employés comme repoussoirs dans leurs créations.

Loin de moi l'idée de reprocher à Courbet quelques sujets populaires pris pour réagir contre ces fanatiques écolâtres qui, sous prétexte de sauver la noblesse de l'art, méprisent l'humanité vivante et adorent des mannequins grimés à l'antique. Ceux-là, nous le savons, affubleraient leur portier d'une draperie grecque. Il ne faut pas se jeter dans l'excès contraire, ériger la crapule actuelle en nouvelle aristocratie et peindre les décrotteurs à fresque.

Certes, les paysans et les prolétaires des villes, martyrs du travail, de l'ignorance et de la misère, ne me paraissent pas plus indignes des regards de l'artiste que ne le sont les rois et les héros; mais, en fuyant par système les sujets élevés pour se consacrer exclusivement aux scènes du ruisseau, Courbet serait bientôt un réacteur absurde, plus absurde même que ne l'est tel académicien qui nous fait rire avec ses Alexandre le Grand, ses Épaminondas, ses Phocion, ses Philoctète, ses Régulus tout nus ou drapés dans des couvertures de coton : lisez toge, chlamyde, péplum.

Les paysans, je les aime, pourtant je les connais; j'ai vécu dix ans au milieu d'eux, dans les champs paternels;

j'ai gardé les troupeaux avec les pâtres, porté la soupe aux faucheurs et dansé dans les cuves avec les vignerons; mais ces braves gens ne sont pas toujours beaux, aimables, héroïques.

J'irai plus loin : je préfère le tableau des *Casseurs de pierres*, un chef-d'œuvre en son genre, aux fades et prétentieuses images tirées de la Bible, de Dante, de Shakspeare et de l'histoire par une infinité de pédants.

Je partage l'antipathie de Courbet pour les falsificateurs maniérés de la tradition et son amour pour les études contemporaines. Je fais ici moi-même tant bien que mal mes preuves de *réalisme*, mais je suis loin de ses partis. Comme lui, je n'ai pas un instant perdu de vue le modèle vivant et je m'attache à le rendre en toute franchise, peut-être avec trop de détails. Le critique est condamné à de rigoureuses lois, qui n'ont en aucun temps lié le peintre. L'histoire, l'histoire de l'art, elle-même, doit en quelque façon ressembler à l'autopsie, au témoignage judiciaire, pour ne pas tomber dans les *anas* et les caprices; tandis que la peinture n'est pas seulement un portrait isolé ou collectif, mais encore un rêve de l'imagination. Le peintre agrandit la vie, sans en altérer la forme, l'essence premières; l'historien n'a pas le droit d'inventer un caractère, de créer un tempérament; mais, en méprisant les traditions infidèles, en choisissant avec méfiance et lucidité les points incontestables pris d'après nature par des écrivains antérieurs, et en s'armant de ses propres intuitions, il réveille et ramène sous nos yeux les générations endormies.

Il n'est donc pas indispensable sous peine de lèse-vérité de se parquer dans le présent et de regarder le monde par un trou de taupe, que l'on appelle le *réalisme* ou la réalité. Un homme d'esprit aimera mieux s'entre-

tenir en esprit avec les supériorités éteintes que de passer sa vie dans un champ avec le laboureur, dans une échoppe avec le savetier, dans un poêle avec le fumiste, ou même dans un salon avec un noble, un prêtre ou un bourgeois qui disent des sottises.

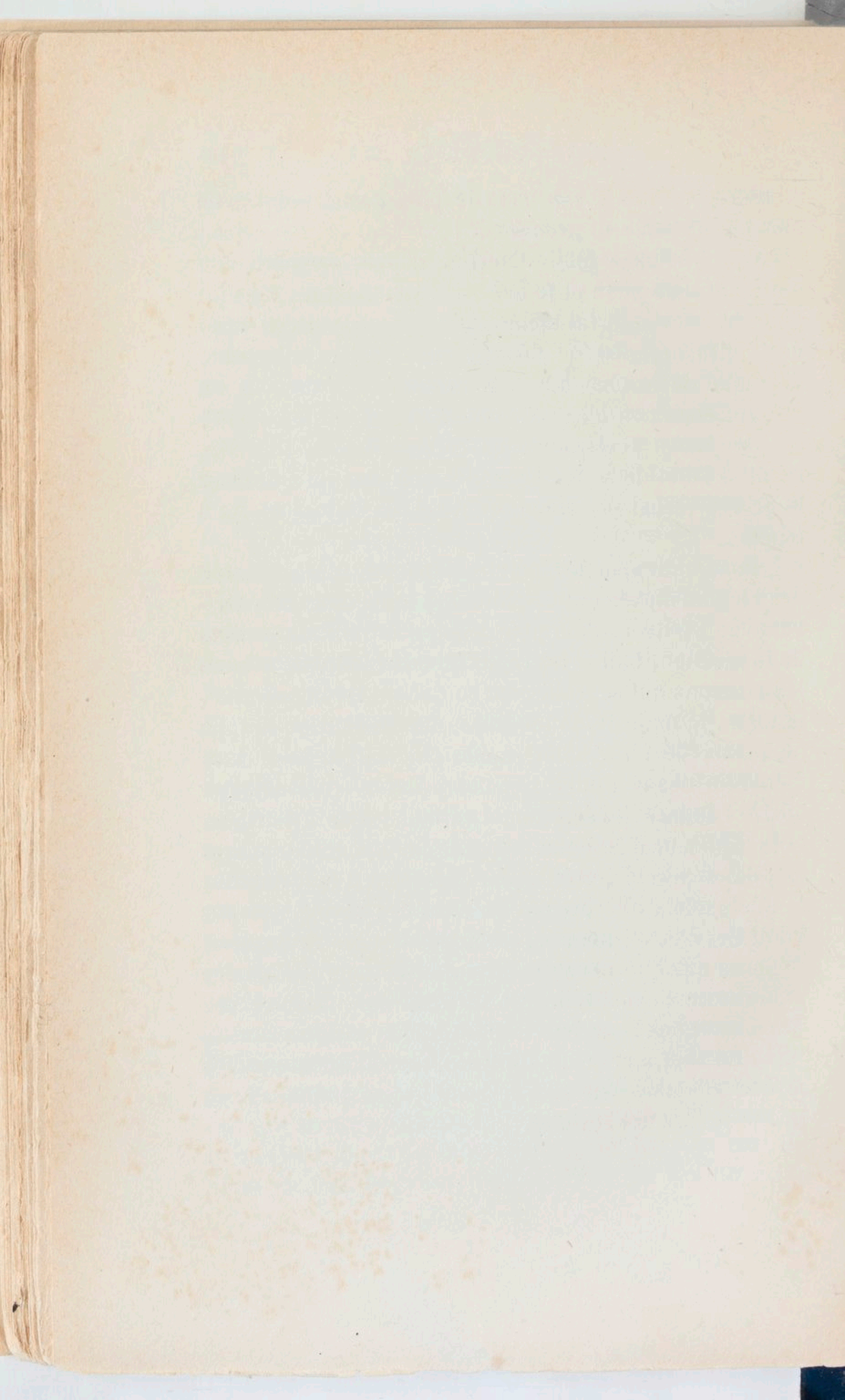
Pourquoi fermer aux artistes vivants l'histoire qui a versé dans l'intelligence des grands maîtres les plus généreuses inspirations? Véronèse, Rembrandt, Velasquez, dont notre ami Courbet reconnaît la valeur et l'autorité, ne se sont pas bornés à peindre des scènes de leur temps; ils ont fouillé dans la Bible, les annales et les épopées. Jésus-Christ, César, Charlemagne, Napoléon, ne sont pas des portraits de famille bourgeoise d'une ressemblance à garantir, mais des figures imposantes que l'artiste évoquera de siècle en siècle et que les générations jugeront tour à tour selon leur génie et leurs passions.

Quel spectateur ira s'informer des modèles qui ont posé devant Michel-Ange, et rechercher dans le *Jugement dernier* l'exactitude matérielle, le *réalisme*? Pourtant Michel-Ange était un *réaliste* et un fameux *réaliste*, qui avait étudié quatorze ans l'anatomie, le scalpel à la main! Allons, pas de ruses, pas de logomachies! Ce n'est point la critique qui impose à Courbet le titre de RÉALISTE, c'est lui-même qui l'inscrit sur son drapeau pour avoir un drapeau à lui seul et qui vient rallumer une querelle esthétique depuis longtemps éteinte. Les caravagesques et les raphaélesques, les disciples de Rubens et du Poussin, se disaient aussi *réalistes* et *idéalistes*. De nos jours, les classiques et les romantiques ont tiré trente ans leurs arguments opposés de la *réalité* et de l'*invention*. Est-il possible, pour faire de l'art vivant, de l'art nouveau, de l'art libre, de revenir à ces

vieilleries? Dites : « Je suis le plus grand peintre de tous les temps, » et prouvez-le !

La profession de foi de Courbet, rédigée par une main amie, ne tient pas : si le mot RÉALISME avait un sens (et Courbet reconnaît lui-même qu'il n'en a pas), il voudrait dire *négation de l'imagination* : alors l'homme, dépouillé de la plus haute de ses facultés, devient un être inférieur ; ou bien : *Prééminence de la vérité palpable sur la fiction poétique*. Dans ce second cas, l'artiste, réduit à l'état de scribe sans idée, n'a plus qu'à dresser le procès-verbal de tout ce qu'il voit et de tout ce qu'il touche.

L'Imagination, maître peintre d'Ornans, est le principe des chefs-d'œuvre qui ont illuminé le monde. Elle traverse la vérité brutale pour saisir les derniers secrets de la création, fouille les replis du cœur humain, allume les passions qui se trahissent au dehors par la noblesse, la force, la majesté, la tendresse, la douceur ou la folie du geste, ce télégraphe rapide qui traduit avec tant d'énergie nos sentiments et nos pensées. C'est elle qui donne l'audace à l'écrivain, l'enthousiasme à l'artiste, et la grandeur d'âme aux héros. Sans imagination, tout est, dans cette vie, étroit, plat et morne ; il faut mourir ! Si quelquefois elle produit en nous des ravages et des malheurs extraordinaires, ces malheurs, ces ravages ont toujours quelque chose de grand et de sacré. L'amour exclusif de l'exactitude est le fond du caractère des paysans et des bourgeois boursicotiers, *réalistes* dans la force du mot, qui comptent juste, ne regardent pas les nuages et ramassent dans la boue les sols tombés de la poche percée des rêveurs.



INGRES

Lorsque les artistes français firent, en 1846, une Exposition au profit des pauvres dans les galeries Bonne-Nouvelle, à Paris, M. Ingres, prié d'y prendre part, refusa tout d'abord de s'exposer à de malencontreux voisinages, à d'injurieuses rivalités : « Je me rendis enfin, dit-il, aux supplications du baron Taylor, mais à la condition expresse de séparer mes tableaux de tous les autres par des tentures, sinon par des murailles. Je ne les ai pas faits pour l'aveugle cohue qui se presse dans les musées comme dans les bazars ; va pour les jeunes gens qui ont besoin de se faire connaître ! Je n'ai exposé avec plaisir qu'un seul de mes ouvrages, le *Vœu de Louis XIII*. Il occupait en 1824, dans le salon carré du Louvre, la place des *Noces de Cana*, de Véronèse. En me comparant à certains peintres modernes, qui sentent l'épilepsie, à l'auteur du *Massacre de Scio*, par exemple, j'étais fier d'avoir respecté la forme humaine au lieu de disloquer les personnages, de les faire marcher sur la tête et de changer en Iroquois la sainte Vierge et ses bons anges ; je me roidissais avec violence dans mes principes, qui sont la vérité, pour arrêter les Barbares, comme, avant moi, David avait dompté les émeutiers de l'Art qui tenaient la campagne depuis la

mort du Poussin. David restaura l'école française par l'heureux despotisme de son caractère ; mais, après lui, la révolte releva la tête : Gérard, abjurant sa mission d'artiste, devint un courtisan à la mode, ouvrit la porte aux *novateurs*, — oh ! ce Gérard ! — et dans un certain banquet d'Auteuil, où figurait aussi M. Thiers, la mort de la Peinture fut jurée. Un autre individu, nommé Gros, leur tenait la main ; l'anarchie triompha. Mon *Vœu de Louis XIII* enleva les suffrages, mais le gouvernement flattait en même temps mes adversaires... Ah ! je ne peux voir personne ; ne parlons plus ; tout va au diable, au puits de l'abîme ; on a tué la Peinture, la mère des arts est morte !... »

Ainsi me parlait cet artiste au cœur énergique ; puis il montra le poing à Rubens, qu'il appelle le Génie du Mal, bafoua Rembrandt, Corrége et tous leurs héritiers, dans les siècles des siècles. Amen. J'entends encore ces fulminations apostoliques. Pour lui, l'art est un sacerdoce. Infallible, il ne discute pas. Un grand homme vit en simple mortel ; M. Ingres fait le Pape, le Vice-Dieu. Aussi l'avons-nous vu transformer en chapelle le salon réservé à lui seul au *Palais de l'Exposition universelle de* 1855 : le Saint-Père, dans ces deux tableaux qui représentent l'intérieur de la *Sixtine*, c'est le peintre lui-même ; l'humble religieux qui lui baise les pieds, c'est vous, c'est moi, c'est l'univers entier.

Tous les artistes de l'Europe invités à ce vaste et libéral concours riaient de voir les ouvrages de l'académicien français exposés comme des reliques sur un autel privilégié. C'est ainsi qu'il triomphe sans lutte et fait de son vivant sa propre apothéose ! Que l'artiste modeste jette la première pierre à ce glorieux !

Cet homme rare veut être le premier, le seul des

maîtres ou n'être pas. Osez honorer Raphaël : il feint devant vous l'enthousiasme ; mais il se sent volé. L'éloge de Jésus-Christ le rendrait jaloux. C'est donc une grande imprudence à moi de parler de ce flatueux personnage ; on m'a conseillé de lui en demander pardon d'avance, et je le fais ici très-humblement, bien que cela n'entre pas dans mon rôle.

M. Ingres est un robuste vieillard boulot et enflé, d'une vulgarité qui contraste avec l'élégante affectation de ses ouvrages et ses prétentions olympiennes ; vous diriez, en le voyant passer, d'un curé espagnol habillé en bourgeois : teint brun, bilieux ; œil noir, vif, méfiant, colère ; front étroit et fuyant : chevelure courte, drue, jadis très-noire et toujours huileuse, divisée par une raie qui passe au milieu de ce crâne pointu ; grandes oreilles, veines battant les tempes, nez saillant, un peu recourbé et rendu court par la grande distance qui le sépare de la bouche ; joues coriaces, débordantes ; menton et pommettes très-ressentis, mâchoire de roc, lèvre épaisse et boudeuse.

Ce violent magot va tout d'une pièce, descend un escalier par bonds sans tenir la rampe, s'élance en fiacre tête baissée, cognant des épaules le montant de la portière. Les soins qu'il a de sa personne et ses allures renversantes le font paraître d'un quart de siècle moins âgé qu'il ne l'est en effet. Impossible à moi de rester sérieux en présence de cette majesté qui porte au front en triple diadème le bonnet de coton, le rameau de laurier et l'auréole. Il ne rit guère, lui, de peur de perdre son prestige ; mais il se montre d'une aimable familiarité avec sa cuisinière et son portier.

Le voilà carrément assis dans un fauteuil, immobile comme un dieu d'Égypte sculpté dans le granit, les

mains largement étendues sur les genoux parallèles, le buste roide, la tête altière. Après un moment de silence, il vous dévisage sans vous pénétrer, entame la conversation sur le ton du génie bourru, chagrin, fatigué ; vous questionne coup sur coup pour vous étourdir, voile ses paroles comme une Sibylle, trouve obscur tout ce qu'on lui dit, murmure, gesticule, lève les yeux au ciel, soupire et laisse retomber tristement sa tête sur son sein. Contrarié, il fait la moue, et, s'emportant par degrés, montre le poing, trépigne, tempête, enfin s'offre en sacrifice. Toujours à cheval sur le sentiment, il emporte les questions comme une *faible femme*, et finit par avoir raison à force d'avoir tort.

Il n'a pas d'esprit. Les mots bizarres et les injures lui viennent d'abondance. Comme il se fait un devoir de tout ignorer hormis le dessin, il met la simplicité d'un tailleur de pierre à copier les inscriptions grecques et latines qu'on lit dans ses tableaux : « J'ai connu, dit-il, Homère et Virgile par Bitaubé et l'abbé Delille ; je n'aime que les auteurs anciens ; pourtant mon livre favori, c'est l'admirable *Gil Blas* que je relis tous les ans. » *Similia similibus.*

Notre artiste serait un assez fin tacticien dans la pratique de la vie, sous ses apparences de rudesse ; mais l'ardeur du tempérament l'entraîne : ses écarts ont lassé ses plus indulgents amis. Un rien l'endiable et lui fait perdre toute notion du juste et de l'injuste. Les froides médiocrités qui vivent à l'ombre de son influence préviennent ordinairement les suites de ses transports : « Il faut toujours lui pardonner, disent-ils ; c'est un génie, un cœur d'or et un enfant gâté. »

Ingres (Jean-Auguste-Dominique) est né à Montauban, septembre 1781. « J'ai été, dit-il, élevé dans le

crayon rouge; mon père, musicien et peintre, me destinait à la peinture, et m'enseignait la musique comme un passe-temps. Cet excellent homme, après m'avoir remis un grand portefeuille qui contenait trois ou quatre cents estampes d'après Raphaël, Titien, Corrége, Rubens, Teniers, Watteau et Boucher, — il y avait de tout, — me donna pour maître M. Roques, élève de Vien, à Toulouse. Je jouai sur le théâtre de cette ville un *concerto* de Viotti, en 1793, à la mort de Louis XVI. Mes progrès en peinture furent rapides : une copie de la *Vierge à la chaise*, rapportée de Florence par mon maître, fit tomber le voile de mes yeux; Raphaël m'était révélé; je fondis en larmes. Cette impression a déterminé ma vocation et rempli ma vie; Ingres est aujourd'hui ce que le petit Ingres était à douze ans. »

Quelques années se passent. Le néophyte vient à Paris; David le rudoie assez bien et lui enseigne quelque chose. *Antiochus renvoyant à Scipion son fils fait prisonnier sur mer* lui vaut au concours le second prix et le sauve de la conscription militaire. En 1801, le premier prix, *Achille recevant dans sa tente les députés d'Agamemnon*, le fait pensionnaire de l'École française à Rome. Ce tableau, imitation étique de David, conservé dans la galerie de l'École des Beaux-Arts, faisait dire au sculpteur anglais Flaxman : « Je n'ai rien vu de si beau à Paris ! » Le mot est vrai; M. Ingres l'affirme. Le désordre du Directoire avait épuisé les ressources de la France : notre école de Rome était privée de budget. Le pensionnaire sans bourse, forcé de rester cinq années à Paris, y vécut misérablement de dessins et d'illustrations de livres, employant le plus de temps possible à copier les antiques du Louvre, les estampes de la Bibliothèque impériale et le modèle vivant dans

l'atelier Suisse, successivement fréquenté par nos peintres célèbres depuis David jusqu'à Courbet.

Il faisait entre temps des portraits et quelques compositions familières : une des plus intéressantes représente le salon F*** : le père, la mère de famille, un visiteur et une jeune fille, pas belle, mais distraite comme Rosine par des pensées d'amour, la main gauche errante sur les touches d'un clavecin ; voilà les personnages. « On faisait, dit l'auteur, beaucoup de musique dans cette maison : j'y passais ordinairement mes soirées ; j'y jouais du violon ; la demoiselle m'accompagnait ; j'avais pour elle une inclination qui fut partagée. Comme j'allais partir pour l'Italie, les parents décidèrent de remettre le mariage à l'époque de mon retour ; mais un beau soir, le soir des adieux, la jeune personne contraria mes idées en peinture et me tint tête ; cela m'avertit, je la laissai de côté. Le mariage m'attendait tout de bon à Rome ; une dame française, fort enjouée, me parlait souvent d'une parente qui faisait à Guéret un petit commerce de lingerie, et elle lui écrivit : « Viens chercher un mari à Rome ! » Elle y vint ; je la vis pour la première fois auprès du tombeau de Néron. Cette femme, le modèle du dévouement, a été la consolation de ma vie ; j'ai eu le malheur de la perdre en 1849. Je me suis remarié deux ans après. »

De 1806 à 1820, M. Ingres perd pour ainsi dire à Rome sa qualité de Français et devient citoyen d'un peuple de statues. Indifférent aux destinées de son pays, il est tout entier à ses tableaux : l'*Odalisque* et l'*Arétin*, au moment même où le canon de la Russie tonne sur les hauteurs de Montmartre. Nous le revoyons, pendant les journées de juin 1848, terminer tranquillement la *Vénus Anadyomène* au son du tocsin de la guerre civile,

quand le sang des victimes coule en ruisseaux dans les rues de Paris. Heureux homme !

La misère le jugulait à Florence. Il tint bon (1820-1824). « J'ai toujours vu mon étoile, dit-il, mais je n'ai eu du pain que dans la vieillesse, ne voulant pas imiter l'exemple des artistes de nos jours, qui n'aiment que l'argent, le vin de Champagne et le travail facile. » Il revient en France avec le *Vœu de Louis XIII*, élaboré trois ans et demi pour arrêter la révolution des coloristes, venger les traditions de l'Académie, et qu'il appelle son coup d'État.

L'école davidienne, placée dans des circonstances tout à fait différentes de celles qui avaient animé David, se desséchait faute de pensée, comme un arbre déraciné que la sève abandonne. Le public, ignorant les procédés de l'art et les conventions du style, mais avide d'impressions et d'idées, ne comprenait plus la portée de ces personnages antiques, peints d'après les statues. C'était pourtant ce même public qui avait saisi dans l'archaïsme de David le caractère de la Révolution française : l'inflexibilité de la loi dans *Brutus immolant ses enfants*, le patriotisme armé pour la défense du foyer dans les *Horaces*, la Vertu immolée par la Tyrannie dans la *Mort de Socrate*.

David exprimait ces idées avec une énergie qu'il n'eût trouvée ni en lui-même ni dans les types vivants, et que, sur la fin de sa vie, ne lui offrait même plus l'évocation des anciens. L'enthousiasme de la Révolution étant tombé, adieu l'émulation pour l'héroïsme grec et romain. David ne léguait donc à son école que l'exemple de sa jalouse autorité. Il avait supprimé l'Académie en 1793 pour la reconstruire à son profit et n'y laisser entrer que ses imitateurs. Le vieux Greuze,

Taunay, Demarne, vivotaient à grand'peine ; Prud'hon, qui se recommandait à David par l'amour de l'antique et qui le blessait par l'imitation du Corrége, fut sauvé de la misère par l'impératrice Joséphine, et Gros, qui, dans une admiration aveugle, sacrifiait comme des erreurs ses pages modernes si frappantes au peintre des *Sabines*, restait sans force et sans action. David proscrit, ses élèves Regnault, Girodet, Gérard, Guérin, Lethière, ses adorateurs, héritant son despotisme sans le compenser par ses hautes qualités, mirent à la mode la haine de la vie moderne, du mouvement, de la couleur et des effets les plus séduisants.

L'atelier de Guérin couvait deux novateurs : Géricault et Delacroix ; l'éclectisme allait sortir de l'atelier de Gros avec M. Paul Delaroche.

Géricault avait exhibé le *Radeau de la Méduse*. L'artiste n'a pas comme David une conviction politique ; le but qu'il veut atteindre, c'est une réforme de certains procédés pittoresques, réforme tempérée par le respect des lois classiques. Les personnages, aux attitudes plus conventionnelles que vraies, sont encore disposés d'une façon académique dans la *Méduse*, et la *Course de chevaux libres avec des hommes nus* a tout l'aspect d'un bas-relief ; mais, à l'opposé de la peinture davidienne, Géricault développe le sentiment du paysage, anime, agrandit la forme dans la lumière. Il a le mouvement, la solidité, la tournure, et son dessin saillant reste infiniment supérieur à sa couleur bitumineuse et louche.

Delacroix, personnalité plus frappante par la hauteur, la liberté, la distinction de l'intelligence, le nerf et la poésie du tempérament, allait l'emporter en quelques points sur Géricault. Doué d'un coup d'œil vif, d'une

main prompte, il arrête dans ses tableaux la vie au passage ; donne à ses figures un relief débordant et leur prête des mouvements, des gestes pathétiques, qui, s'emportant à force d'énergie au delà des limites de la nature, concourent, par ce désordre même, à produire d'illusion dans l'âme du spectateur et à l'entraîner dans le monde des rêves. L'auteur du *Massacre de Scio* n'a pas non plus la moindre conviction politique : toute son ambition est d'exprimer les agitations de la vie, les combats de la passion humaine, les tendances poétiques de tous les siècles. Aussi préoccupé, du reste, des charmes extérieurs de l'Art que de la pensée et de l'invention, il a posé le principe de la liberté dans cette querelle dite des classiques et des romantiques, maintenant oubliée.

Les héritiers de David, appelés dessinateurs, tout occupés de moyens usés d'imitation, prêchaient en peinture le culte de la forme statuaire et faisaient prévaloir le Beau de l'unique combinaison des lignes du dessin. Il n'y avait pour eux ni caractère, ni style, hors de l'imitation des types nus ou drapés pris à la sculpture grecque, aux fresques, aux vases d'Herculanum et de Pompéi, aux ouvrages de Raphaël ; — comme si le style pouvait être une convention et non l'expression libre du sentiment ; comme si Rembrandt, par exemple, n'avait pas montré plus de cachet et d'élévation dans le moindre de ses griffonnages, que l'Académie n'en a fait voir en un demi-siècle dans ses plus vastes machines ! Ils ajoutaient que les effets de la lumière, de la couleur, réduisent la noblesse de la forme humaine à une sorte de naturel agréable aux yeux, mais contraire à l'imagination.

Les coloristes, surnommés aussi réalistes, soute-

naient que la beauté, résultat expressif de l'agitation physique et des affections de l'âme, au lieu d'être emprisonnée par des lignes, nous est sensible par sa mobilité — vue à travers le prestige de la lumière, — prestige sans lequel il ne saurait y avoir après tout ni peintre ni spectateur; — qu'il est impossible de rendre le mouvement, le relief, autrement que par la combinaison juste et savante des tons de la couleur; — que la statuaire antique elle-même doit plutôt sa grande tournure à la saillie, à la largeur de ses plans qu'à la précision de ses contours; — que, d'ailleurs, l'imitation de types invariablement imposés est une violation de la nature variée à l'infini suivant les temps, les lieux, les races; et que s'abstenir de procédés inventés par les coloristes vénitiens, espagnols et flamands, c'est renoncer au bénéfice des découvertes et ramener l'art à la simplicité nue qu'il avait au berceau.

Les écrivains à perruque, les tragiques de l'Empire, défendaient les dessinateurs classiques; les jeunes littérateurs prenaient parti pour les coloristes romantiques: on se jetait à la tête le Parthénon et Notre-Dame, Shakspeare et Racine, les pourpoints de velours et les feutres à plumes, les draperies grecques et les casques romains. C'étaient des tempêtes dans des verres d'eau. Le plus souvent on cassait les verres.

M. Ingres avait donné des gages aux romantiques: *Françoise de Rimini*, l'*Entrée de Charles V dans Paris*, véritables enluminures du moyen âge, la *Chapelle Sixtine*, sèche imitation du Titien, *Philippe V et le maréchal de Berwick*, échantillon de costumes à la Louis XIV. L'Académie, démêlant une tactique, M. Ingres fut décoré de la croix de la Légion d'honneur en 1824, et nommé membre de l'Institut en 1825.

Écrivains et artistes s'étaient portés au *Salon* de 1827. Le tableau capital de M. Ingres était l'*Apothéose d'Homère ;* celui de M. Eugène Delacroix, la *Mort de Sardanapale.* M. Eugène Devéria présentait au concours la *Naissance de Henri IV*. Moment décisif. Qui avait raison ? Chacun disait MOI, d'avance ; qui enlèverait la majorité ? Grande incertitude. En France, la question littéraire domine toutes les autres questions. Il ne s'agissait pas seulement de savoir si la *Mort de Sardanapale*, la *Naissance de Henri IV*, méritaient ou non de l'emporter sur l'*Apothéose d'Homère ;* mais bien si la jeune littérature devait être au-dessus ou au-dessous de la vieille. Les écrivains nouveaux triomphèrent, Victor Hugo à leur tête, et, par un esprit de contradiction tout particulier à notre siècle, les artistes romantiques furent battus par les classiques dont M. Ingres resta le chef.

Quel était, quel est encore son programme ? La négation de toute idée dans l'art et la restauration la plus exagérée des moyens pratiques de son maître David. Ainsi le fanatique rejette l'esprit de la religion, pour n'en observer que la lettre. David avait mis la forme au service de la pensée, M. Ingres, ne croyant qu'à la forme, fait de la peinture une voluptueuse et stérile contemplation de la matière brute, professe une indifférence complète pour les destinées de l'homme, pour les secrets de la création, et poursuit au moyen de lignes droites et de lignes courbes, l'absolu plastique, qui est à ses yeux le principe et la fin de toutes choses. Après avoir créé ses prototypes de beauté il ne devait pas même s'apercevoir qu'il avait oublié de leur donner une âme. A quelles aberrations n'a-t-il pas entraîné l'école française !

Ce n'est pas trop exiger de l'artiste que de lui deman-

der sinon quelque moralité, du moins quelque signification. C'est seulement par là que les ouvrages des maîtres ont échappé à l'indifférence et à l'oubli. Un peintre n'est pas sans doute astreint à un programme utilitaire ; personne ne le condamne à mettre en tableaux les anecdotes de la *Morale en action*, ni à ressasser les faits historiques popularisés par la *Lanterne magique* et le *Diorama ;* rien ne l'oblige enfin à tirer du temps présent des pamphlets ou des allégories ; mais à qui parlera-t-il et que pourra-t-il dire sans idée, sans passion, sans but ? Le spectateur ne mettra pas le prix qu'il met lui-même à des procédés purement manuels. L'étude en est longue et difficile ; mais l'exécution même parfaite n'est pas l'art tout entier. La poésie, réduite à l'agencement et à la sonorité des mots, n'est plus la poésie, c'est un vain bruit qui frappe l'air.

M. Ingres ouvrit une école et débita ses recettes à la jeunesse. Il avait tout ce qu'il faut à un pédagogue : fanatisme dans la tradition, amour de l'autorité, dureté de tête, sécheresse de cœur, abondance de paroles et de comparaisons vulgaires. Mais, ni lui, ni personne, n'enseigne aujourd'hui la peinture ou la sculpture. L'élève des fortes écoles du XVIe siècle devenait au moins un habile praticien en participant aux ouvrages de son maître. Les élèves de nos académiciens ne font sous leur direction que de maigres dessins pour s'exercer à concourir les uns contre les autres avec une égale ignorance. Ce qu'ils apprennent le mieux, c'est le respect et la crainte du professeur dont l'influence officielle leur vaudra des travaux et du pain, peut-être à la longue un siége à l'Institut, s'ils portent bien le joug. Léonard de Vinci, Michel-Ange, Rubens, superbes tempéraments, admirables intelligences, joignaient à l'amour

de l'art celui de toutes les sciences ; M. Ingres est tout simplement un instituteur routinier qui sait et enseigne son métier comme un maître d'armes connaît et professe le sien.

Voici l'abrégé de son enseignement :

« David, dit-il, est le restaurateur de l'art français et un grand maître. Les *Horaces* et l'*Enlèvement des Sabines* sont des chefs-d'œuvre. C'est David qui m'a enseigné à faire tenir une figure sur ses pieds, à poser une tête sur des épaules. Je me suis attaché comme lui à l'étude des peintures d'Herculanum et de Pompéi, et, quoique je sois au fond toujours resté fidèle à ses excellents principes, je crois avoir ouvert une voie nouvelle en ajoutant à l'amour qu'il avait pour l'antique le goût du modèle vivant, l'étude des maîtres d'Italie et en particulier celle du divin Raphaël. Si je pouvais croire aux êtres surnaturels, je penserais qu'un esprit céleste descendait en lui. On ne sent pas le travail dans ses ouvrages ; ils paraissent inspirés. Ce qu'il y a de plus admirable, c'est le lien qui unit les figures d'un groupe, relie les groupes entre eux et les fait ressembler aux diverses grappes d'un raisin harmonieusement attachées à la tige principale. Raphaël est, sans aucun doute, l'héritier direct de Zeuxis et d'Apelle ; il a été doué du sentiment suprême de l'élégance ; mais les Grecs, si bien servis par le climat et les mœurs de leur beau pays, qui leur permettaient d'étudier toujours la beauté à nu au milieu de l'éclat des fêtes et des cérémonies publiques, étaient encore probablement supérieurs à Raphaël.

*
* *

» Ah ! la *forme*, la *forme ;* c'est tout. Elle est dans un

simple billet d'invitation à dîner, si difficile à écrire, disait un diplomate. D'où vient la beauté des premiers versets de la *Genèse* ? De l'agencement des mots. La forme a des lois rigoureuses qu'il n'est pas plus possible d'enfreindre en peinture qu'en littérature. L'écrivain ne peut violer les lois de la grammaire s'il veut avoir du style.

*
* *

» L'art consiste avant tout à prendre la nature pour modèle, à la copier avec scrupule, en choisissant toutefois ses côtés élevés. La laideur est un accident et non pas un des traits de la nature.

*
* *

» La plupart des peintres modernes s'intitulent peintres d'histoire ; il faut détruire cette prétention. Le peintre d'histoire est celui qui représente les faits héroïques, et ces hauts faits ne se trouvent compris que dans l'histoire des Grecs et des Romains ; c'est seulement en les représentant que l'artiste peut montrer son exécution dans le nu et dans les draperies ; toute autre époque ne fournit que des *tableaux de genre*, le costume cachant le corps des personnages. C'est à la faveur du costume que les peintres dits romantiques font si facilement leurs tableaux sans avoir appris les premiers éléments de la structure humaine.

*
* *

» Les jeunes élèves doivent d'abord dessiner quelque temps les têtes tirées des *Loges* de Raphaël ; puis des

figures en ronde bosse d'après l'antique, de préférence les bustes de Jupiter et de Minerve; passer au dessin du modèle vivant; copier ensuite au Louvre des tableaux ou des fragments de tableaux choisis; s'exercer enfin à peindre d'après le modèle vivant. Je trouve que dans tous les ateliers les jeunes gens font trop tôt des compositions. J'exerce mes élèves au concours en leur donnant à colorier de mémoire une gravure des *Loges*.

*
* *

» Les élèves partageront leur temps entre l'étude de la nature et celle des maîtres, s'attachant spécialement à Phidias, aux bas-reliefs du Parthénon, à la sculpture antique en général; aux peintres des écoles romaine et florentine, aux gravures de Marc-Antoine.

*
* *

» Ne vous attachez pas à parfaire isolément, successivement la tête d'un personnage, le torse, les bras, etc. Vous manqueriez infailliblement l'harmonie de l'ensemble; établissez, au contraire, les rapports de proportion qui existent entre les diverses parties, recherchez la vérité du mouvement; craignez, en le caractérisant, bien plus la froideur que l'exagération et servez chaud!

*
* *

» Ne dessinez jamais sans avoir la Nature sous les yeux; il ne faut pas faire une main, un doigt de mémoire, de peur de tomber dans la manière, le relâchement ou la banalité. Il faut, pour avoir le dernier mot de la Nature, la respecter, l'adorer.

*
* *

» Établissez bien la variété et l'opposition des lignes ; c'est le seul moyen de saisir la tournure. Insistez sur les traits dominants du modèle, exprimez-les fortement, poussez-les, s'il le faut, jusqu'à la caricature, je dis caricature afin de mieux faire sentir l'importance d'un principe si vrai.

*
* *

» Les lignes se brisent très-fréquemment dans la figure humaine pour se relier, s'entre-croiser, comme qui dirait les osiers dont l'enlacement forme un panier.

*
* *

» Le peintre doit fort peu s'attacher à la musculature et beaucoup à l'ostéologie qui lui donnera particulièrement les longueurs et le rapport de ces longueurs entre elles : « Vous finiriez, disait David à ses élèves, par » me mettre des rotules jusqu'au nez de vos person- » nages. Êtes-vous des peintres ou des chirurgiens ? »

*
* *

» Un élève enclin à la *manière* suivra quelque temps un maître naïf, Holbein, par exemple, ou le Giotto. L'élève d'un tempérament débile doit *manger* deux ou trois mois du Michel-Ange ; mais avec précaution ; il faut aussi s'enhardir avec les grands exécutants : Léonard de Vinci, entre autres ; et toujours revenir à Raphaël.

*
* *

» Si vous aimez la couleur, que ce soit celle du Titien et non pas celle de Rubens; allons à Venise, fuyons Anvers!

*
* *

» Ébauchez vos tableaux avec un soin infini et par légers frottis. Vos préparations doivent toujours être agréables à la vue : l'artiste, surpris dans son travail peu avancé, doit pouvoir le montrer avec avantage au visiteur.

*
* *

» Si vous êtes pressé d'exécuter votre tableau, il faut, aussitôt après avoir établi le modelé, attaquer toute l'intensité du ton de la couleur; si, au contraire, vous avez du temps de reste, commencez par faire une esquisse douce et blonde que vous pousserez par degrés jusqu'au ton définitif; faites avancer en même temps tous les détails de la forme avec la plus grande sollicitude.

*
* *

» Empâtez partout également. Je ne vois, dans la nature, ni touches prononcées, ni rehauts de couleur.

*
* *

» Les miens soutiennent que je suis aussi fort pour la couleur que pour le dessin. Je fais aussi bien que le premier venu des tons rouges, verts, bruns, olivâtres,

et je les dispose dans une juste relation; mais ce qui me préoccupe le plus, c'est la forme. »

*
* *

Et il ajoute une foule d'axiomes dans le goût de celui-ci : « *Le nombril est l'œil du torse.* »

Ce catéchisme, plein d'excellentes choses que M. Ingres n'applique pas toujours lui-même, n'est certes pas tout entier de lui : les meilleures recettes qu'il contient, prises à divers maîtres italiens, sont d'ailleurs à la peinture ce que la *Grammaire* et le *Dictionnaire des rimes* sont à l'éloquence et à la poésie. La forme, toujours la forme; jamais la pensée; mais, comme sans la pensée tout est condamné à mourir, M. Ingres ne pouvait éviter dans ses ouvrages de méconnaître la forme elle-même et tous ses attributs : le relief, l'action, la lumière, l'étendue, et justifier cette prédiction de Michelet, qui semble faite exprès pour lui : « Celui qui se contentera de peindre la forme ne saura même pas la voir. »

Ainsi, quand il accuse en lignes inflexibles le contour des objets naturellement ondoyant ou fondu dans l'atmosphère, il pétrifie les objets; lorsqu'il s'attache à rendre l'espace plutôt par la mathématique des lignes que par le prestige de la couleur, il détruit toute vraisemblance.

« Les tableaux de M. Ingres, disait M. Théophile Thoré, dans son *Salon* de 1846, ont plus de rapport qu'on ne pense avec les peintures primitives des peuples orientaux, qui sont une espèce de sculpture coloriée. Chez les Indiens, les Chinois, les Égyptiens, les Étrusques, par où commencent les arts? Par le bas-relief, sur lequel on applique de la couleur; puis on supprime le relief, et il ne reste que le galbe extérieur, le trait, la ligne.

Appliquez la couleur dans l'intérieur de ce dessin élémentaire, voilà la peinture; mais l'air et l'espace n'y sont point. »

« Une école de peinture, dit M. Guizot (*Salon* de 1810), s'est formée d'après les statues. Les maîtres enseignent à peindre à leurs élèves en leur donnant pour modèles des plâtres; comment ne seraient-ils pas des coloristes froids et gris?... Le soin que l'école actuelle donne aux formes prouve clairement qu'elle méconnait le domaine de la peinture et qu'elle suit trop exclusivement les traces des statuaires. »

M. Ingres dessine les êtres vivants, comme un géomètre décrirait les corps solides. Et que ne fait-il pas pour établir le modelé dans ses dessins linéaires préétablis! Tantôt il en relâche, tantôt il en resserre les parties, comme le tortionnaire étirait ou raccourcissait les membres de la victime dans le lit de Procuste; parfois il abandonne de guerre lasse ce modelé maudit et perfectionne le contour. Cela s'appelle rejeter l'épée pour combattre avec le fourreau.

Il est rare que sa couleur n'altère pas son dessin. La fausseté des tons, luttant contre la justesse des lignes, les personnages avancent ou reculent contrairement au naturel et le spectateur est forcé de déserter une invraisemblable représentation. En vain les divers plans ont été marqués ; en vain les figures ont-elles été mises en perspective linéaire : cet absurde coloris vient tout bouleverser, faire le vide dans le plein, le plein dans le vide, détruire les distances, supprimer l'atmosphère, empiler, aplatir comme en un jeu de cartes les personnages les uns contre les autres.

Cette bizarrerie de M. Ingres voulant exprimer par la seule combinaison des lignes la physionomie de la

nature, l'aspect de la vie, s'est exaltée comme un amour malheureux, comme une religion persécutée. Il n'a cherché la couleur du Titien qu'en un moment d'insuccès et de défaillance; mais il s'est remis de plus belle à glorifier les vices de son système au préjudice de qualités essentielles qu'il n'a pas, à proscrire les maîtres vénitiens, espagnols, hollandais et flamands, à élever, dans le dédain absolu de la couleur et de l'effet, quelques fanatiques qui ont tenté de faire reculer la peinture jusqu'à la fresque du XIVe siècle. Voyez leurs figures de brique et leurs fonds d'or!

Raphaël, toujours invoqué, n'a jamais affecté, lui, cette aversion de la couleur, bien qu'il n'en ait pas le génie; il exerce même un certain charme par son harmonie brune. Le Poussin, qui n'a pas non plus le don de la couleur, ne fait rien contre elle; Le Sueur, ordinairement si pâle, s'élève à toute l'énergie de l'effet dans la *Mort de saint Bruno;* David, le rigide linéiste, réunit dans le portrait de *Marat* toutes les beautés de la peinture, et dans celui du pape Pie VII, qui exprime si bien l'âme mélancolique et flottante du personnage, il ne montre pas ce ton gris et froid de ronde bosse en plâtre si déplaisamment répandu par M. Ingres sur le visage de Chérubini.

Fausser la couleur et nier l'effet, c'est supprimer la peinture elle-même; prétendre que les grands coloristes sont de mauvais dessinateurs, c'est une extravagance. Enlevez par couches la couleur du Tintoret jusqu'à la trame de la toile, et vous trouverez dessous les plus belles lignes, les plus beaux mouvements.

Mais M. Ingres parle de la couleur comme le renard de La Fontaine parlait des raisins.

L'excellence du dessin de M. Ingres n'est d'ailleurs

soutenue que par sa confrérie. La perfection ne consiste pas en tours de force de crayon, intéressants pour les gens du métier ; il est même certain que l'œuvre de l'académicien, jugé à ce point de vue, fourmille de fautes que rien ne rachète : *Angélique* attachée au rocher, et *Paolo*, l'amant transi, qui donne à *Francesca* son premier baiser de Jocrisse, ont le cou démonté sans rien perdre de leur froideur niaise ; les licteurs du *Martyre de saint Symphorien* sont écorchés de pied en cap, sans paraître plus miraculeux ; la mère du saint est, à son plan, trois fois trop grande : le nombril de l'*Odalisque* couchée est un trou fait à son flanc ; la cuisse, la jambe et le pied de la suivante, qui joue d'un instrument, échappent à la description ; il faut les voir ! L'incommensurable maréchal de Berwick, agenouillé devant le roi, touchera le plafond, s'il se relève ; le bras droit de Mme Devauçay est un boyau soufflé ; la main droite de Mme Leblanc est empaillée ; les doigts de la princesse de Broglie sont brisés ; le nez de Mme Moitessier n'est pas ; Alexandre a le bras et l'épaule estropiés dans l'*Apothéose d'Homère*. Si les personnages de M. Ingres pouvaient se plaindre, il sortirait de ses tableaux tous les cris, tous les gémissements qui s'élèvent des champs de bataille. J'oubliais ce Jupiter cornu qui vient, en un accès de fureur érotique, surprendre Antiope endormie : l'infortunée ne pourra s'enfuir sur ses genoux broyés. Il me semble pédant d'éplucher des détails ; mais il faut en finir avec des fanatiques qui ne pardonneraient pas à un homme de génie de peindre un cheveu de travers, et qui nous imposent l'infaillibilité du dessin de leur maître comme un article de foi.

En 1834 parut le *Martyre de saint Symphorien*, résumé de toutes les recettes de l'Académie, qui devait

fermer la bouche aux contradicteurs : l'opinion fit bonne et roide justice de cet aigre pastiche des Florentins. « Les ateliers Hersent, Gros et Lethière, dit M. Ingres, soulevaient ciel et terre; l'Institut repoussait des concours mes meilleurs élèves et leur disait de moi : Méfiez-vous de cet homme ! Dégoûté de la France, voulant m'expatrier pour avoir la paix, j'obtins la direction de l'École de Rome en remplacement de M. Horace Vernet. » Exil doré !

Trop malheureux pour continuer à peindre, il se mit à jardiner à la villa Médicis, à rechercher, pendant trois ans, antiquailles et tessons, à faire aux petits enfants des chariots de carton et des cocottes de papier, à élever des chats, à déclamer contre l'ineptie du public et contre la malhonnêteté des écrivains. Parfois, il interrompait ses leçons par des scènes larmoyantes ou furieuses, suivies d'abattements sinistres et de tendres retours, — tragi-bouffonneries qui mettaient pour des riens l'école sans dessus dessous et stupéfiaient les étudiants. Les moins naïfs d'entre eux ont fait de ces exentricités jouées la fable des ateliers de Paris, où le nom de M. Ingres est encore rarement prononcé sans provoquer des pantomimes et des charges de rire aux larmes. Rien ne diminua pourtant son influence : « Les meilleurs élèves, dit-il, envoyés de Paris à Rome, bien prévenus contre mes conseils, se donnaient tous à moi; au bout de huit jours, je les avais fanatisés. »

L'exaspération de l'auteur du *Martyre de saint Symphorien* venait aussi de ses querelles contre les académiciens ses collègues; il avait tous les jours à défendre ses propres intérêts et la cause des écoliers venus d'un atelier rival dans son atelier. Il faisait éclat sur éclat, jetait sa démission, enfonçait jusqu'aux yeux

sa tête dans son chapeau, rentrait chez lui, trottant de fureur, et « puis, dit-il, une demi-douzaine de ces gens-là (les académiciens) me suppliaient de ne pas les abandonner. »

Comptant sur les honneurs de la pairie, il revint en France en 1841, aussitôt après avoir installé M. Schnetz, son successeur à Rome. Afin de célébrer dignement sa rentrée dans Paris, les amis lui avaient préparé un banquet, rue Montesquieu, salle des Lutteurs, l'assurant que la France avait mal fait et *ne le ferait plus*. M. Ingres, apaisé par la fumée des encensoirs, voulait bien pardonner à la France; mais l'Institut s'ennuya bientôt sans querelles. M. Ingres avançait-il une proposition, on la trouvait parfaite. Au dépouillement du scrutin, il ne sortait de l'urne qu'une boule, celle que M. Ingres y avait lui-même déposée. Et les immortels de rire dans leur collet, et lui de tempêter, de faire jouer le télégraphe de ses bras, de ne voir que lumières en cherchant sa canne et son chapeau pour s'enfuir chez lui et s'y jeter en sanglotant dans les bras de sa femme qui s'écriait : « Consolez-vous de ces misérables perfidies, correspondez dorénavant avec le Ministre seul ou avec le Roi; ne préparez plus tous les jours des brouillons de lettres pour donner votre démission; restez académicien et n'allez plus à l'Académie. »

Il faisait encore, de 1850 à 1851, les fonctions de recteur à l'École des Beaux-Arts, rue Bonaparte : « J'y enseignais, dit-il, à voir et à copier la nature, à l'aide des anciens et de Raphaël : la salle était toujours pleine; je parlais éloquemment; mes auditeurs m'ont regretté. »

Les bouffons solennels arrivent à tout. Celui-ci ne pouvait manquer de rêver la dictature : « Voulez-vous, dit-il, sauver en France la peinture, la sculpture, l'ar-

chitecture et la musique? Donnez la direction absolue des Beaux-Arts à un peintre. Un peintre les comprend en général mieux que tout autre artiste, mieux que l'homme du monde et surtout mieux que l'écrivain. » Supposez le fait accompli, et voyez M. Ingres gourmandant les architectes et les sculpteurs du Louvre, corrigeant Rossini, Meyerbeer et Rachel; voyez le cortége des ingristes ramper à ses pieds, l'homme de talent étouffé dès le premier succès, le pinceau de Delacroix mis sous le séquestre pour cause d'utilité et de moralité publiques; Decamps, Corot, Rousseau, Troyon, Rosa Bonheur, Meissonier, réduits à faire des tableaux pour l'exportation, à peindre des enseignes ou des paysages pour les boîtes de Spa et les pendules de Genève.

La dictature est le rêve d'une âme généreuse qui veut faire le bien, empêcher le mal et tout ce qui lui déplaît. Il est si naturel de se préférer! Pensez-vous que Raphaël, qui n'avait certes pas lieu d'être un envieux, eût vu d'un bon œil le Corrége, toléré Rubens ou Rembrandt et que Ribera protégeât beaucoup les arts, lorsqu'il aiguisait son poignard pour tuer le Dominiquin et les autres peintres illustres qui venaient à Naples?

M. Ingres a fini par dominer, à force de brouilleries, de réconciliations, de démissions données et réitérées, de pleurs, de prêches, d'ambassades, de hautes protections et d'amitiés patientes. On est pour ainsi dire contraint à l'admirer par ordre. Pour moi, je ne reconnais à personne le droit de m'imposer le culte d'un pareil fétiche. Je ne peux voir en lui que le pauvre contrefacteur des anciens que je révère. Et quel homme! Il n'a cessé de nier les intelligences mille fois supérieures à la sienne et de considérer tout écrivain comme un parleur envieux ou servile; il a passé vingt ans à mur-

murer contre les *Salons*, sans y produire un seul tableau; inventé et mis en pratique un système d'exposition *à gloire forcée*, tantôt chez le duc d'Orléans, tantôt dans la galerie d'un ami ou dans son propre atelier. Les dévots l'y venaient admirer en silence et les profanes, introduits sur lettres d'invitation, devaient laisser leur libre arbitre à la porte. Dire son opinion, c'eût été violer chez lui les plus simples lois de la politesse et de l'hospitalité.

Et ses élèves, donc? « Il n'est pas possible, me disait l'un d'eux avec une affligeante bonne foi, de comparer notre maître à un autre homme qu'à Napoléon Ier. Il a dans la physionomie, dans le geste, quelque chose de lui; et nous l'avons vu, simple et grand comme Molière, corriger plusieurs fois sur les conseils de sa servante le bras droit de la Muse qui protége Chérubini! »

M. Ingres, qui connaît à merveille le prestige de la couronne d'épines, a toujours présenté sa vie comme un long martyre : le moyen est bon; mais notre siècle, surmené par les faiseurs de sentiment, commence à voir clair et à s'endurcir. Conservons notre sympathie à d'autres infortunes. La jeunesse de l'artiste a été livrée à de dures épreuves, cela est vrai, cela l'honore; mais ses attitudes de saule pleureur sont de pures réclames depuis trente-cinq ans. Accablé de riches commandes, étourdi de folles louanges, pourquoi ces complaintes, ces airs de crucifié? Toutes ses croix, il les porte à la boutonnière. Les gouvernements qui se sont succédé lui ont pardonné l'impertinence, l'ingratitude et la palinodie. Sa ville natale l'a mis au-dessus des quatre fils Aymon et de Lefranc de Pompignan, ses plus chères gloires : « J'y ai reçu, dit-il, les témoignages de la plus vive admiration : Montauban a déjà donné

mon nom à une de ses rues, et m'a réservé une des salles de son hôtel de ville, celle-là même où mon père me présenta tout enfant à l'évêque [1]. J'ai donné à mon pays les objets d'art que je possède, pour qu'il en fasse après ma mort un petit musée, où l'on viendra parler de moi et de mes ouvrages. »

« *Ingres, né en Gascogne, mort à Paris. Avorton de David,* » dira le voyageur. Et que dirait-il de plus de ces quarante tableaux qui, à l'Exposition universelle, formaient les trois quarts de l'œuvre complet du peintre, depuis le commencement du siècle jusqu'à ce jour. Comparez cette stérilité à l'abondance des grands maîtres! Dans ces toiles déployées comme les drapeaux de l'art français, je ne trouve ni l'invention, ni l'apparente réalité qui, en douant les personnages d'intelligence, de mouvement et de passion, nous montrent, ainsi que le théâtre, le monde dans un miroir magique et nous rendent solidaires de ses affections et de ses destinées. L'art n'existe qu'à la condition d'être humain, et M. Ingres a passé sa vie, tantôt à répéter les mêmes formes, comme pour détruire la variété de la nature; tantôt à combiner insidieusement les types les plus célèbres de la tradition avec le modèle vivant. Quel amalgame de traits naturels et de traits factices! Et comme il pille sans scrupule les statues, les bas-reliefs, les pierres gravées, les camées antiques, les fresques, les vases, les ustensiles d'Herculanum et de Pompéi, les peintures, les estampes, les mosaïques et les tombeaux de l'Italie! Je le vois d'ici s'agiter dans un cercle de gravures, cercle de Popilius dont il ne peut sortir, tourner, retourner, prendre par-ci par-là une attitude,

[1] Sujet de tableau : *Ingres présenté au temple.*

une tête, un bras, une main, une figure, un groupe; placer un personnage, un autre, un autre encore; remplacer le premier, le second, le troisième, le quatrième, ainsi de suite, comme le joueur d'échecs manœuvre le *roi*, la *dame*, le *cavalier*, la *tour* ou le *fou*. La composition terminée, M. Ingres s'écrie : « C'est sublime! » Moi, je pense à certain maître de cérémonies qui, après avoir rangé par ordre de préséance les personnages d'une auguste assemblée, me dirait tout infatué de lui-même : « La belle invention que je viens de faire là! »

L'hésitation, les tâtonnements, les reprises de M. Ingres, ont fait dire qu'il a consacré une centaine de séances au portrait du duc d'Orléans, peint avec tant d'amour et soustrait au public avec tant d'ingratitude et de ruse dès l'avénement du second Empire. L'artiste ajoute, retranche, efface, rétablit toujours quelque chose dans ses ouvrages, quelquefois dix ans après les avoir produits ; exemple : la muse attachée à Chérubini et une rangée de personnages cousue à la *Chapelle Sixtine*. Corriger sans cesse et recorriger est excellent pour les hommes d'un naturel ardent, primesautier. Il leur reste toujours assez de feu ; mais M. Ingres qui enfourche un Pégase marchant au pas, l'oreille basse, perd à tant de remaniements le peu de chaleur qu'il possède. Parfois il semble moins stérile.

Quelques heures lui ont suffi pour ajouter les bras d'un modèle au portrait inachevé de Mme d'Haussonville, et pour rétablir dans ses peintures au château de Dampierre les morceaux préférés par les visiteurs et qu'il avait précisément effacés parce qu'on les vantait.

« J'ai arrêté, dit-il, la disposition de l'*Apothéose d'Homère* en un jour; préparé trois ans et demi et exécuté en neuf mois le *Vœu de Louis XIII*. Je me

disais : Fuyons l'éclat, le fracas des sujets, et tirons un chef-d'œuvre de celui-ci, qui est simple comme une image de deux sous ; le *Martyre de saint Symphorien* est celui de mes tableaux auquel j'ai le plus travaillé et sur lequel je compte entre tous aux yeux de la postérité. » La *Stratonice* a coûté quatre ans ; l'*Age d'or* et l'*Age de fer* ne seront jamais finis.

La manière de M. Ingres exclut naturellement l'imagination, la verve, l'originalité. L'idéal n'est ni dans les réminiscences, ni dans le plagiat, ni dans l'entêtement, vertu de l'âne. La composition pyramidale, le fini, la douceur matérielle du pinceau, tout cela n'a rien de commun avec le génie. Ce pourchas du joli et le soin donné aux inutilités dans la *Stratonice* tiennent à la fois des miniatures italiennes, des vignettes de modes et des poupées de cire. Le fini n'a jamais, à ce point, tourmenté les grands maîtres : Véronèse, après avoir exprimé ses principales idées, laissait des morceaux ébauchés ; Rembrandt, qui poussait la même habitude plus loin encore, répondit un jour à quelqu'un : « Je cesse de peindre quand j'ai cessé de penser. »

M. Ingres n'est pas de cette admirable famille : « Chez lui, a dit M. Laurent-Jan qui le connaît très-bien, l'obstination et le calcul remplacent le sentiment ; l'inspiration lui arrive toujours comme la preuve à la fin de la *règle de trois*. Une volonté de fer, doublée et chevillée d'une patience de moine, voilà les deux qualités qui ont fait de lui un grand artiste, comme elles en eussent fait, au choix, un grand médecin ou un grand banquier. La nature ne l'avait doué d'aucune faculté spéciale : mais, sur cette volonté vivace, on pouvait *greffer* de l'horlogerie, des mathématiques, de l'archéologie, de la jurisprudence ou de la musique. »

S'assimiler par pièces, à sa façon, les chefs-d'œuvre qui ne sont précisément frappants que par leur ensemble, leur inviolable unité, c'est ne mettre en relief que leurs défauts; associer les beautés classiques aux formes des filles et des porteurs d'eau, pris à cinq francs par jour pour modèles de héros et de saintes, c'est faire des monstres : les parties copiées d'après nature paraissent vivantes, les autres mortes. La moitié du tableau est grossière, l'autre moitié fade. Si le peintre s'était borné, faute de mieux, à traduire la nature, il eût pu lui donner quelques traits de son propre tempérament et produire quelque effet sur le public ; mais il a fui le naturel et l'idéalité.

Un beau jour, entraîné par l'amour de l'exactitude, il copie, corrige et recopie les ailes coupées d'un pigeon blanc pour les donner à la Victoire qui couronne Homère[1]; vous savez aussi qu'il ne manque guère de suivre grain par grain l'épiderme des figures ; de peindre un à un les cheveux, les poils qui ombragent les phalanges des doigts ; de tisser fil par fil l'étoffe d'une robe ; de polir les nervures d'un meuble ; d'exagérer les mesquineries de Gérard Dov et de Miéris sans rappeler leurs qualités ; de lutter enfin contre l'orfévre et le lapidaire pour la ciselure de l'or et la coupe des pierres précieuses.

Holbein, incomparable en ce genre, s'empare avant tout de la physionomie du modèle. Chez lui, les moindres accessoires sont animés comme par émanation de la vie même des personnages. Un livre ouvert et un crayon ajoutent à l'expression méditative d'Érasme. M. Ingres, à l'opposé d'Holbein, détruit le caractère d'un portrait

[1] Ce pigeon pattu appartenait à M. Marcotte.

par les détails qui l'environnent. Il charge de bijoux et de fanfreluches des femmes dont les coiffures valent mieux que les têtes et dont les bracelets font oublier les bras. Il a saisi avec bonheur le caractère de M. Bertin ; mais ce personnage est assis dans son fauteuil comme sur une chaise percée. Le *Premier Consul*, habillé de papier rouge, rappelle le Marlborough de la complainte. Le visage de Mme Devauçay est d'une langueur malsaine : son châle de cachemire est un modèle de dessin industriel. L'auteur trouve ce portrait serré comme un Léonard de Vinci, doux comme un Raphaël et animé d'un je ne sais quoi qui n'appartient qu'à Ingres. L'attitude de Mme d'Haussonville, empruntée d'une statue antique, est à peu près la même que celle de *Stratonice*.

Tout le monde est roide, contraint et endimanché dans l'œuvre de M. Ingres : les apôtres, dans le tableau *Saint Pierre recevant les clefs*, sont drapés de zinc colorié. M. Molé est tourmenté par son paletot, Chérubini par son carrick ; les femmes de l'antiquité souffrent dans leurs tuniques, les femmes modernes dans leurs corsages, les figures nues dans leur peau.

L'illustre maître a la plus grande répugnance pour le costume moderne ! Les broderies l'ont consolé de l'habit du Premier Consul et du frac de M. de Pastoret. Dans le portrait de M. le duc d'Orléans, il est curieux de le voir compenser la sécheresse de l'uniforme militaire par deux colonnes torses, richement ornées de pampres et placées à droite et à gauche du prince. Le spectateur s'attache à ces colonnes et le prince ne compte plus. L'artiste se résigne au costume des femmes ; mais il aimerait mieux les représenter en statues. « Que je souffre à peindre ce singe habillé, » disait-il un jour en faisant le portrait de Mme R***.

M. Ingres est un archéologue qui rend à merveille sinon l'homme, du moins les lieux, les armes, l'ameublement ; mais, après deux années d'étude et de cartophagie, le premier venu saura retracer les détails du luxe asiatique au temps de *Stratonice*, les remparts, les faisceaux du *Martyre de saint Symphorien*, les cariatides du don *Pedro de Tolède*, les costumes du temps de *Charles V* et du siècle de Louis XIV, le temple d'Homère, l'intérieur des palais ; les ustensiles et les vases sacrés du tableau de *Jeanne Darc ;* tout cela est dans les recueils : le génie ne s'y trouve pas.

M. Ingres est le représentant absolu de ce Pédantisme pseudo-grec et pseudo-romain qui veut faire entrer de force dans un moule appelé le *style* tous nos sentiments, toutes nos pensées. Il n'y aurait plus ni bons ni mauvais artistes, ni faibles ni puissants tempéraments, l'excellence du moule tenant lieu de tout. Les chefs-d'œuvre, ces fleurs rares de l'Humanité, seraient-ils rejetés pour d'affreux bouquets artificiels?

C'est aussi pour laisser à ces figures toute leur majesté que M. Ingres supprime le paysage : il nous a simplement offert deux poignées de feuillage, un ciel grand comme la main pris au Titien ; un gazon de quatre pouces imité du Giorgion dans l'esquisse *Jupiter et Antiope ;* un palmier postiche dans le tableau de *Saint Pierre ;* un rocher en forme de pain de sucre et couleur de cuir au pied duquel une mer fouettée comme une crème laisse voir un dragon de liége colorié, frappé par la lance du libérateur d'*Angélique*. Il peint en bleu cru et plat de porte cochère la mer émue par la naissance de *Vénus Anadyomène* et secouant comme une toison tout son peuple fougueux. Il n'a d'autres animaux à nous montrer dans son œuvre que cinq ou six che-

vaux de bois et un épagneul en faïence. Quelques fleurs sèchent dans le boudoir de Mme d'Haussonville et dans l'oratoire de *Françoise de Rimini*. Ah ! sortons de ce musée funèbre où les personnages sont collés aux lambris et alignés comme des têtes de coupables sur les étagères d'un cabinet phrénologique, il n'y a ni air, ni soleil, ni sources, ni ombrages, ni hommes, ni dieux dans ce microcosme impossible de l'élève révolté de David. On y languit, on y étouffe ; on voudrait pleurer. Revenons chez les vivants.

J'ai trop insisté ; dix lignes suffisaient à l'histoire de ce peintre célèbre qui a sacrifié les émotions, les facultés humaines, à une certaine calligraphie ; mais, comme il ne craint pas, du fond de son atelier bourgeois, peuplé de divinités de plâtre, de railler la France de Poussin, de Le Sueur et de Claude Lorrain en s'offrant à son admiration comme un puissant génie, je lui devais toute la vérité. Je laisse à de plus habiles que moi le soin de le porter aux nues. Les confréries de réclame mutuelle n'ont pas d'action sur l'avenir. Les fanatiques qui préparaient l'apothéose de M. Ingres feront manquer son enterrement, car la France mystifiée par leurs hyperboles et leurs dithyrambes ne perdra pas l'occasion de réagir contre un faux grand homme qui veut forcer la porte de l'immortalité. M. Ingres n'a rien de commun avec nous : c'est un peintre chinois égaré en plein dix-neuvième siècle dans les ruines d'Athènes.

BARYE

Barye, — sa supériorité d'artiste à part, — m'a beaucoup frappé par la noblesse du caractère. Je crains de blesser sa modestie en lui disant la vérité ; il aime mieux mériter l'éloge que le recevoir.

J'accompagnais naguère un vieil ami chez l'illustre statuaire. Nous allions, observant toutes choses en chemin à travers ce Paris merveilleux et profond que l'on ne connaîtra jamais bien, mais que l'on aime d'autant plus que l'on y a vécu plus longtemps. Devant nous l'étincelante flèche de la Sainte-Chapelle portait ses apôtres et ses anges de fonte dans le brouillard traversé par quelques rayons d'un soleil maladif. La bise nous violentait le long des quais de la Seine et semblait pétrifier les musiciens aveugles sur les trottoirs des ponts. Il n'y avait plus un marchand d'oiseaux, de rats blancs ou de cochons d'Inde à l'entour de la Morgue, ni une lavandière sous les arceaux de l'Hôtel-Dieu, du côté où le fleuve est si encaissé, si calme et si lugubre. A la place Maubert, la population pauvre grouilla sur nos pas : les rôtisseries de rogatons, les triperies sanguinolentes et les boutiques de guenilles nous écœuraient par leurs fétides exhalaisons.

Nous arrivâmes à la porte de l'ancien collége de la

Marche. Là demeurait le sculpteur Barye. Cette vieille maison monumentale, maintenant occupée par une Crèche du douzième arrondissement et par des familles indigentes, plaît à l'artiste qui a toujours fui la plate physionomie des quartiers opulents pour faire en liberté ses observations dans ces rues souffreteuses et pittoresques. Au bout de l'avenue, fermée par une grille massive, s'étend une vaste cour qui sert de remise aux brouettes des verduriers et aux voitures des saltimbanques en chômage. L'abbé Delille faisait en son temps un *Cours de Belles-Lettres* dans la première salle du rez-de-chaussée, à droite, devenue l'atelier de Barye. L'artiste le plus simple a remplacé le rimeur le plus affecté, dans ce laboratoire aux noires poutres, aux murailles suintantes; espèce de glacière qui tuerait en hiver un homme frêle : Delacroix n'y vivrait pas huit jours. Barye se trouve bien partout. Son tempérament romain est commandé par une âme inflexible. Je m'honore de le connaître depuis dix ans, et chaque jour ajoute à l'estime et à l'admiration que j'ai pour lui. Je l'ai vu pour la première fois dans l'atelier que le peintre Jeanron lui avait offert au Louvre durant son administration des musées nationaux. Le nouveau directeur le lui retira. L'illustre statuaire éconduit charriait, couvert de poussière, ses livres, ses portefeuilles et ses modèles de plâtre dans un coin, pour regagner sans mot dire la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève. Sa figure me frappa; je sentis en lui l'homme à la hauteur de l'artiste. L'impression était juste.

Il est âgé de soixante-dix ans, de taille svelte et au-dessus de la moyenne. Mise modeste et soignée ; maintien et gestes précis, tranquilles, dignes. Rien de sec, de pédantesque. Ses yeux vigilants, fermes, regardent

toujours en face, franchement, profondément, sans provocation ni insolence. Le front se dépouille de la chevelure courte et blanchissante; le nez est légèrement retroussé; les plans de la face d'une carrure vigoureuse sont finement reliés.

Barye vous observe, vous attend, vous écoute avec patience et vous pénètre infailliblement. Toutes ses paroles portent juste, mais elles sortent avec effort de ses lèvres minces, violentes et presque toujours scellées par la sagesse, car chez lui l'amour du silence est une vertu. La mélancolie et la fierté s'exhalent par échappées du fond de son âme et se répandent sur son visage clair et vénérable.

Cet homme tout à fait supérieur déteste le mensonge et l'emphase, évite la pleine lumière, garde son esprit pour son œuvre, fortifie son âme contre l'adversité, et suit la maxime : « Il vaut mieux être que paraître. » Il n'a jamais fait un pas ambitieux; il n'a jamais dit un mot servile. Personne n'osera lui imputer une inconvenance, et il n'y a pas trace en lui de cette jalousie qui s'infiltre comme un poison dans le cœur de l'artiste et de l'homme de lettres : oubliant ses propres ouvrages, il a plaisir à vanter les autres; et n'a jamais besoin d'être averti par la renommée pour reconnaître le mérite. Je ne connais pas de contemporain mieux disposé que lui à écouter ce qui est vrai, à exalter ce qui est beau. Il évite avec soin de parler de lui-même et d'en entendre parler : il faut lui tirer les paroles une à une ou deviner ses impressions. Vous le croiriez aigri, égoïse, dissimulé. Non, non, Barye est tout bonnement une nature forte, loyale et pudique, ennemie du caquetage, fléau de notre temps. Il cause quand il lui plaît avec beaucoup d'esprit, de netteté; il saurait railler à

l'emporte-pièce, mais la plus discrète ironie lui suffit. Poussé à bout, il serait implacable et terrible, en homme qui met toujours le droit de son côté. Observateur naïf et profond, grand sculpteur, savant naturaliste, homme sensible et non sentimental, convaincu de sa valeur, sans vanité, solide dans ses affections, méprisant ses ennemis jusqu'à les oublier, très-bienveillant pour autrui et dur envers lui-même : le voilà.

Il ne faut pas plus de qualités pour déplaire. Aussi n'a-t-il pas eu la sympathie des coteries académiques et la faveur des gouvernements. Dans la durée du dernier règne, aucun travail digne de son talent ne lui fut demandé. Les neuf sujets, composés d'hommes et d'animaux (surtout de table pour le duc d'Orléans, — neuf chefs-d'œuvre), et beaucoup de pièces de médiocre dimension exécutées ensuite, ne sont que des jeux pour cette habile et forte main. Tous ses petits bronzes, jugés naguère incomparables par un jury international [1] et condamnés à surmonter des pendules ou à serrer des papiers, me semblent d'irréprochables modèles de grandes statues qui, exécutées aux frais de l'État, eussent embelli les musées, les places publiques et fait l'admiration de l'Europe [2]. David d'Angers évoque la

[1] Exposition universelle de 1855 (*Section des bronzes d'art*). Un des membres les plus éclairés du jury, le regrettable Achille Devéria, conservateur du Cabinet impérial des Estampes, déclara dans son *Rapport* ces bronzes dignes d'être mis hors de concours. Barye a reçu la grande médaille d'honneur sans partage et la croix d'officier de la Légion d'honneur. La lumière se fait.

[2] M. Herbert disait : « Si ce grand sculpteur était Anglais, on verrait ses statues dans les musées et sur les places publiques de Londres. Il serait comblé d'honneurs. » Les Anglais sont en général de très-plats marchands ; mais, quand un artiste éminent a fait chez eux ses preuves, ils savent le respecter et l'enrichir.

Constituante et la Convention nationale sur le fronton du Panthéon; Pradier étale ses victoires sous le dôme des Invalides: Rude groupe les défenseurs de la patrie à l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Tous les sculpteurs renommés de ce temps ont doté Paris de quelque grand ouvrage, et il n'est pas de méchant praticien d'Académie qui n'ait affligé de ses détestables figures nos galeries et nos avenues [1]. Barye s'est vu refuser le droit de se produire dans toute sa valeur aux yeux de son pays. Ses deux grands Lions, l'un si violent, l'autre si majestueux sont des essais faits à loisir forcé [2].

Les maîtres des grands siècles ont été surchargés de travaux : Michel-Ange en fut constamment accablé, et l'austère fierté de son caractère ne lui fit jamais perdre la faveur des princes; Benvenuto Cellini, malgré ses caprices insolents et terribles, ne fut jamais laissé les bras croisés; la disgrâce de Puget, qui fait tache dans la gloire de Louis XIV, n'était pas absolue, bien que la rudesse d'un pareil talent fût de nature à choquer une cour habituée à toutes les élégances; Barye n'a pas eu de Mécène.

Pourquoi s'est-il retiré sous la tente? Par dégoût. Il eût triomphé avec moins de noblesse personnelle, c'est

[1] *Minerve*, statue en bronze par M. E. Gatteaux, de l'Institut (Musée du Luxembourg). C'est la quintessence du mauvais.

[2] Ces lions, que l'on voit dans le jardin des Tuileries, au bas de la terrasse du château qui longe la Seine, ont à peine couvert les déboursés de l'artiste. Celui qui étouffe le boa — un irréprochable spécimen de fonte à la cire perdue, coulé par l'habile et consciencieux Honoré Gonon, sous les yeux de l'auteur, date de 1832; — l'autre, dont la silhouette monumentale profile avec tant de fierté, fut placé par les ordres du peintre Jeanron immédiatement après la révolution de 1848, aux applaudissements du public, des meilleurs artistes et de M. Thiers en particulier.

vrai, mais sans trop d'intrigue. Les natures fières et délicates n'ont pas beau jeu.

Voyez l'heureux Pradier! Après que sa ville natale de Genève l'a défrayé de sa première éducation à Paris, les travaux lui arrivent comme par enchantement; il fait fureur; il veut se faire l'unique entrepreneur de tous les travaux de sculpture mis en question, non-seulement en France, mais en Europe. Tout artiste à qui l'État fait une commande devient son ennemi personnel; il accable le roi, la reine, les ministres, les généraux, les pairs, les députés, les femmes du monde et les membres de l'Institut, de sollicitations.

Jamais homme de talent ne se montra plus astucieux, plus cupide. Il s'emportait contre les personnages qui essayaient de se soustraire à son importunité, accusait le roi Louis-Philippe d'avarice, le menaçait d'une révolution quand il ne pouvait lui faire accepter un de ses ouvrages au poids de l'or, et semblait toujours lui dire : « Si vous n'achetez pas mes statues, j'en ferai des barricades! »

David d'Angers avait aussi beaucoup de savoir-faire à l'appui de son talent. L'on conçoit de reste combien il dut flatter la vanité des petites villes de France en proposant à chacune d'elles la statue de son grand homme populaire. Il ne lui fut pas difficile non plus d'exciter en sa faveur l'enthousiasme des célébrités vivantes du siècle, en les prenant au collet à Paris ou en les allant visiter dans leur contrée pour modeler leurs traits augustes. Il sut choisir dans la phrénologie les plus flatteuses, bosses les distribuer largement et mettre des rallonges à la couronne de Dante trop étroite pour le front de Victor Hugo. Le poëte lui offrait en retour les Alpes et le mont Athos à sculpter.

Barye, incapable de ces parades, n'a été et n'a voulu être qu'un excellent statuaire; aussi ne lui a-t-on pas demandé de statues.

Cela me mène à dire en passant qu'il se joue depuis longtemps chez nous, dans le monde des arts, cette comédie : tout lauréat de l'école de Rome peut faire partie, si cela lui plaît, d'une société dont les membres sont liés par le serment de se procurer des travaux et de se pousser mutuellement à l'Institut, à l'exclusion des talents supérieurs qui ne veulent rien avoir à démêler avec les coteries. Phidias, Michel-Ange, Raphaël, Rubens, Rembrandt, le Corrége, revenant parmi nous, seraient mis à la porte par ces carbonari classiques. Cette amusante société secrète d'artistes s'appelle la *Confrérie de l'oignon*, parce qu'elle se réunit de temps en temps pour manger une soupe à l'oignon. Elle banquetait autrefois, pour régler les intérêts de l'art, place du Châtelet, AU VEAU QUI TETTE. Pradier, l'un des convives, en riait à se tenir les côtes. Delacroix et Rude, n'étant ni des *romains*, ni des congréganistes de l'oignon, se sont longtemps buttés à la porte de l'Institut. Rude est mort sans entrer dans cette terre promise. Les académiciens se sont bien gardés d'offrir le fauteuil vide de David d'Angers à Barye, le plus éminent des statuaires qui nous restent, et peut-être le seul capable de rendre des services à l'enseignement : de son côté, Barye ne veut ni les voir, ni les entendre, ni tenir d'eux un honneur qui lui est dû. J'aime cette fierté.

Barye (Antoine-Louis) est né à Paris dans les premiers jours de vendémiaire an IV de la République (septembre 1796). Fils d'un père sans fortune, il ne reçut aucune éducation. A l'âge de treize ans et demi, il devint l'apprenti d'un graveur sur acier nommé Fourier,

qui avait pour spécialité la fabrication des casques, des hausse-cols, des aigles et des croix d'honneur. Cet artisan, doué d'un vrai talent d'artiste, faisait de temps en temps pour l'orfèvre Biennais quelques bas-reliefs sur l'or fin et malléable des tabatières que Napoléon Ier donnait aux souverains. « Je me souviens, dit Barye, d'en avoir vu travailler cinq ou six, dont l'un notamment représentait l'*Entrevue des deux Empereurs Napoléon et Alexandre.* »

Après trois ans d'apprentissage chez Fourier, le jeune homme, appelé par la conscription avec huit de ses camarades d'atelier qui périrent tous à la guerre, prit du service dans la brigade topographique du génie. Il y apprit à lever et à modeler ces plans sur lesquels l'Empereur étudiait et marquait les points de fortification. « J'ai travaillé, dit-il, nuit et jour aux reliefs du mont Cenis, de Cherbourg et de Coblentz, probablement conservés dans nos archives militaires. » A dix-sept ans, il fut incorporé dans le 2e bataillon des sapeurs du génie. « Un soir, dit-il, c'était le 30 mars 1814, — je revenais très-fatigué d'une longue promenade à travers les champs de Montrouge, le portier du Dépôt de la guerre me cria par le guichet : « *L'armée est partie, allez bien vite la rejoindre sur les bords de la Loire!* » Comme je n'avais pas un sou pour entreprendre moi-même cette retraite devenue si célèbre, je regagnai la maison paternelle.

» Licencié après la capitulation de Paris, je repris ma profession de ciseleur ; j'étais tourmenté par ma vocation pour la statuaire. Je m'appliquais au dessin et au modelé ; mais, comme je n'étais pas remuant, je ne savais ni comment trouver un maître ni comment vivre en étudiant. »

Il entra pourtant, en décembre 1816, chez le sculpteur

Bosio pour modeler, et en mars 1817 dans l'atelier du peintre Gros pour dessiner. L'année suivante, il fut reçu en loge à l'École des Beaux-Arts et obtint au concours pour la gravure en médailles une mention honorable. Il avait à faire, outre la médaille, un bas-relief de quatre pieds carrés : *Milon de Crotone dévoré par un lion.* La justesse des proportions, la finesse et l'énergie de la tournure sont déjà frappantes dans ce travail d'écolier. Les artistes de forte race font entrevoir à leur début ce qu'ils seront un jour.

Aux concours de 1819 et de 1820, Barye n'obtint que le second prix. S'apercevant alors que le premier prix est ordinairement acquis à la médiocrité, il déserta les concours, après avoir fait une dernière et inutile tentative pour obtenir les coins de la monnaie du roi Charles X.

Comme on ne pouvait passer sous silence un concurrent tel que lui sans scandaliser le public, on lui donnait une récompense secondaire. Aussi n'alla-t-il pas à l'école de Rome aux frais de l'État.

De 1823 à 1828, il se mit à travailler pour vivre avec l'ardeur d'un homme qui travaille pour la gloire. Sa conscience répugne aux moyens expéditifs ; aucun ouvrage relâché n'est sorti de sa main toujours guidée par l'amour de la perfection. Il faisait de très-beaux modèles de bijoux. L'orfévre Fauconnier s'en disait l'auteur.

Cet industriel passait ainsi pour un habile artiste et faisait fortune sous la protection de Mme la duchesse de Berry. Il avait dans sa maison de la rue du Bac des cachettes pour chacun des jeunes gens qui travaillaient en son nom : l'ornemaniste Vechte, alors simple ouvrier ciseleur, maintenant sculpteur célèbre et chèrement

payé par les joailliers anglais, était perché au galetas ; le nommé Plantard modelait des ornements dans la cave, et le rapin Garraud, qui devait plus tard faire fortune dans les îles avec ses portraits, dessinait au deuxième étage. Barye demeurait tout près de là avec sa famille, dans le passage Sainte-Marie, un coin de Paris tranquille comme une rue de village. Fauconnier avait l'habitude d'interroger en secret, et d'un air savant, chacun de ses auxiliaires sur le travail de son confrère. Barye ne disait rien. Un client fit un beau jour involontairement un malheur en prêtant à Fauconnier le *Traité de l'Orfévrerie* de Benvenuto Cellini. L'orfévre de la rue du Bac lut le livre avec avidité. Les observations et les procédés du maître florentin sur un art que lui, l'impertinent, professait si avantageusement sans le comprendre, le jetèrent de surprise en surprise et troublèrent sa tête. Il mourut peu de temps après.

Barye avait beaucoup étudié la fonte des métaux, et si M. Rothschild, qui voulait dès lors lui demander un magnifique surtout de table en argent, eût persisté dans cette intention, Barye, prenant à son compte des ateliers, fût devenu pour la vie un simple joaillier. Les mécomptes nous servent.

Il réservait sur ses journées le plus de temps possible au dessin, à la statuaire et à la peinture. Il a fait d'excellentes copies d'après les maîtres, et très-bien peint à la manière des Vénitiens le portrait des deux filles que depuis il a eu le malheur de perdre. Notre sculpteur est, chose rare, un parfait juge en peinture.

Ses goûts sont au reste ceux d'un peintre. Il aime à courir la campagne dans ses jours de loisir et il a fait à l'ombre des chênes, au milieu des rochers et au bord

des mares de Fontainebleau, des *études* qui charmeraient les meilleurs paysagistes. Au lieu de perdre son temps à filer des commérages et à parler politique aux amis qui se font un plaisir de l'accompagner dans ses excursions, il tire de tout ce qu'il voit des réflexions sur l'art et sur la nature. Il observe les plus vivants quartiers de Paris avec une insatiable curiosité. Dans une attitude en apparence impassible, mais réellement passionnée, il interroge de l'œil et de l'esprit tous les types, tous les spectacles : il passe des heures à voir tournoyer les valses renversantes des bastringues, à croquer la forme apocalyptique des rosses si vite dépecées par les carriers de Montfaucon, à saisir les caprices pittoresques du marché aux chiens et aux chevaux et à suivre les flots agités des fêtes publiques. Il apprend toujours quelque chose, de la place Maubert à la chaussée des Poissonniers, de l'île Saint-Louis au Jardin des plantes et à la colonne de la Bastille, où son Lion de bronze semble garder en rugissant la dépouille des victimes de trois Révolutions.

A force de curiosité, l'artiste est devenu un physionomiste redoutable : il flaire de loin les coquins et les charlatans; mais on abuse de son désintéressement, de son apathie pour les affaires. Il est atteint en cela de l'infirmité commune aux grands hommes.

Ses connaissances en anatomie sont très-profondes : il a scalpé longues années dans les amphithéâtres et comparé mille et mille fois pièce à pièce le corps de l'homme à celui de tous les êtres de la Création. Il pourrait ajouter des traits à l'histoire de la science. Ces qualités ont pourtant tourné à son détriment et désolé sa laborieuse existence : comme il n'a dans le présent, ni dans la tradition, aucun rival pour la sculpture des

animaux, on lui a contesté sa supériorité dans l'expression de la figure humaine. Elle est si évidente, cette supériorité, dans ses statuettes de femmes : les *Trois Grâces*, *Angélique*, l'*Amazone;* dans ses groupes équestres : *Charles VI*, *Gaston de Foix*, le *Général Bonaparte ;* dans ses sujets de chasse, où la beauté des hommes, comme dans les peintures de Rubens, rivalise avec celle des bêtes; et surtout dans ses compositions le *Minotaure et Thésée*, le *Centaure et le Lapithe*, où l'emportement de Michel-Ange semble se mêler à la noblesse de Phidias.

Cette manœuvre grossièrement perfide, employée par des confrères qui voulaient se défaire sans lutte d'un rival dangereux, a longtemps privé la France du concours de l'illustre statuaire. « Barye, disaient-ils, n'excelle que par ses animaux. » Et comme il n'est pas possible de peupler les rues, les monuments civils et religieux d'éléphants, de lions, de tigres et de léopards, on ne lui donne pas de travaux à faire !

« Mes confrères, me disait un jour le sculpteur, en me reléguant chez les bêtes se sont mis au-dessous d'elles. »

L'artiste, je le répète, connaît tout aussi bien l'homme que les animaux. Il ne s'est pas non plus borné à décomposer et à recomposer les lois de la forme vivante, d'une extrémité à l'autre de la chaîne des êtres, pour n'en tirer que des effets de musculature, des tours de force purement plastiques. Étendant ses recherches des limites de l'animalité à l'infini du monde spirituel, il a surpris cet esprit innomé qui dirige les bêtes et comparé en philosophe et en moraliste les tristes égarements de la raison de l'homme à l'infaillible instinct de *ses frères inférieurs*.

Les animaux prennent dans l'imagination de Delacroix des tournures décoratives et même fantastiques; dans l'esprit rigoureux de Barye, ils demeurent tels que la Nature les a faits. Le sculpteur les prend d'abord, comme le grand peintre, dans leurs plus belles attitudes, dans leurs expressions les plus frappantes et les croque sommairement; il ne manque pas un détail : les insertions de la musculature, les plis de la peau, les directions du pelage, la palpitation des flancs, le reniflement des naseaux. C'est sans exagération et sans petitesse qu'il nous fait sentir tour à tour la majesté, la force, l'élégance, la ruse, l'audace, la cruauté, l'intelligence, la douceur et la mélancolie des animaux.

Si l'on était porté à croire, après avoir examiné la correction des bronzes de l'artiste, qu'il a trop refréné l'imagination au profit de l'exactitude, il faudrait voir ses aquarelles : il y dispose les hommes et les bêtes dans des paysages parfaitement assortis à leur caractère : les cerfs s'élancent d'escarpement en escarpement ou font le guet dans des solitudes pleines d'échos qui les avertissent et d'issues qui peuvent les sauver; les lions chassent les troupeaux et les bergers de l'Atlas, rugissant et battant l'air de leurs queues, ou s'endorment repus, le mufle allongé sur leurs griffes sanglantes; les panthères de Java poussent des miaulements de chattes enrouées, à travers les jungles. Sentiment du sujet et du lieu, fermeté du dessin, harmonie de la couleur, étendue des horizons, rien n'y manque; et le trait le plus saillant de ces ouvrages que l'artiste n'a jamais montrés au public, c'est la poésie sauvage du désert.

Il ne suffit pas de louer l'homme et l'artiste, il faut dire quels sont ses procédés.

Barye a comparé entre elles les longueurs et les épaisseurs de structure des chefs-d'œuvre de toutes les époques de la statuaire; il ne s'est aveuglément réglé sur aucun des modèles invariablement suivis par nos singes archéologues. Sans rien sacrifier de son admiration pour d'immortels devanciers, c'est toujours dans la nature elle-même qu'il a voulu prendre les proportions, les mouvements, la physionomie de ses figures ; aussi son œuvre est-il marqué d'un triple cachet d'originalité, de science et de conscience.

Absolument sûr de lui-même, il pourrait dicter de mémoire ses compositions. Un enfant qui ferait passer son crayon d'un point à l'autre des longueurs ou des écartements mesurés par l'artiste ferait un irréprochable dessin, abstraction faite bien entendu de la fougue, de la tournure et du caractère, beautés qu'il n'est donné à personne d'exprimer par délégation. Ce savoir presque mathématique, au lieu de refroidir les ouvrages de Barye, en augmente la justesse et la solidité.

Il s'applique d'abord à bien établir ce qu'on appelle en statuaire l'*armature :* les sculpteurs ont généralement le tort d'immobiliser les fils de fer autour desquels ils font tenir leur maquette. S'ils viennent à s'aviser un peu tard de quelque faute de longueur ou d'écartement, le mal est sans remède. Barye fait de son armature une sorte de squelette composé de fils de fers toujours mobiles, rapproche ou éloigne à volonté ces fils en modelant, demeure ainsi le maître de son œuvre du commencement à la fin, et, s'il s'aperçoit que sa figure pèche en certain endroit contre les lois de la statique ou de l'anatomie, rien ne s'oppose à ses corrections. Voyez aussi comme ses groupes sont tournés, mis en perspective et d'aplomb, de quelque côté qu'on les examine. Je

n'ai pas à parler du style : s'ils étaient en marbre et portaient la trace des injures du temps, on les dirait détachés du Parthénon. Barye n'a pourtant pas imité les Grecs ; mais la nature le fit Athénien.

A l'amour du beau, à la parfaite connaissance de ses lois, Barye joint toutes les qualités du praticien. C'est un maître homme pour la fonte des métaux, le choix et la coupe des marbres et des pierres, le moulage des statues.

Un mot en passant sur ces parties :

De la fonte. — Il faudrait, à une nation qui aime et comprend les arts, d'assez vastes ateliers pour l'exécution de statues colossales ; les ateliers des industriels ne suffisent pas. La commune de Paris avait une superbe fonderie dans le faubourg du Roule ; mais, en 1849, le conseil municipal, qui comptait un fondeur parmi ses membres, crut nécessaire de sacrifier un établissement public à l'intérêt particulier.

Depuis les maîtres florentins jusqu'à Lemot, l'auteur de la statue équestre qui décore le pont Neuf, le sculpteur était sinon habile à fondre les métaux, du moins capable de surveiller les opérations de la fonte. Benvenuto travaillait comme un démon à sa fournaise, et ses *Mémoires* prouvent ses connaissances pratiques, ses tourments et son intrépidité. Ce fut un mouleur italien attaché à l'administration du Louvre qui surveilla le *Henri IV* de Lemot et le fit fondre à la manière florentine, c'est-à-dire d'un seul jet, à cire perdue. C'est à l'exemple de Benvenuto Cellini que Barye a fait exécuter, je l'ai dit, un des lions du jardin des Tuileries. Le procédé de nos industriels à bon marché consiste à mettre un grand ouvrage dans la fournaise par pièces qu'il faut ensuite limer, marteler, réunir au moyen de

clous en cuivre, de pas de vis et d'écrous. Le *Louis XIV* à cheval de Bosio a été coulé suivant ce détestable procédé moderne. Le jour où la rouille aura rongé la barre de fer engagée dans la queue du cheval cabré, Louis XIV tombera la tête la première sur le pavé boueux de la place des Victoires.

Des marbres et de la pierre. — Il va sans dire que l'artiste sait à merveille approprier ses matériaux aux caractères divers de la sculpture : le marbre d'Italie dont la transparence, si belle sous un ciel éclatant, s'obscurcit et s'attriste sous nos climats brumeux ; le marbre des Pyrénées dont le premier choix n'est pas sans rapports avec le Paros si cassant, et dont la seconde qualité d'un ton grisâtre se prêterait à quelques figures sévères, mais qui émousse et refoule le ciseau par son excessive dureté ; enfin la pierre de Charens, molle et facile, qui durcit avec le temps.

Du moulage en platre. — Barye fut nommé, en 1848, par M. Ledru-Rollin, conservateur de la galerie des plâtres et directeur du moulage au Musée du Louvre, entreprise qui fournit des *épreuves* aux amateurs, aux artistes, à toutes les écoles de l'Europe. C'était d'abord un commerçant, associé à l'administration du Musée, qui faisait seul, et dans son propre intérêt s'entend, le choix des sujets à mouler et à vendre. Les moules étant à sa charge, il les renouvelait le plus rarement possible, et la qualité des *épreuves* se ressentait de cette économie. Détestable privilége d'un traitant qui faussait les chefs-d'œuvre pour s'enrichir. Barye disposa sur des selles tournantes, accessibles de tous côtés, les meilleurs plâtres qui se trouvaient empilés sans ordre, fit un choix des statues à reproduire, commanda de nouveaux creux et s'entoura de parfaits ouvriers. Personne

mieux que lui n'était à même d'empêcher les taches d'huile sur le marbre, l'altération de la patine du bronze, les éclats que le gonflement du plâtre provoque en certaines parties des statues, les vices de forme que les mauvais opérateurs cherchent après coup à faire disparaître en passant du papier de verre sur leurs épreuves manquées, dont ils infectent les ateliers et les écoles. Mais Barye eut bientôt à quitter le Louvre, qui n'aura jamais un conservateur plus intelligent pour les grandes choses et plus soigneux pour les petites.

J'ai essayé de faire connaître ses éminentes facultés. Riche, ou seulement protégé par l'État, il eût fait sans obstacles en grandes proportions tout ce que pauvre, abandonné, et pour ainsi dire proscrit, il a fait de petite taille : bustes, médaillons, statues en pied, statues équestres, chasses, trophées, bas-reliefs historiques ; il eût tiré de la nature, pour éviter les plagiats de l'architecture moderne, de vivants et magnifiques ornements, plantes et fleurs, rehaussé la majesté des parcs et des jardins publics par des groupes d'animaux en pierre ou en bronze d'un aspect monumental que n'auraient pas dévorés les horizons des ronds-points et la vastitude des avenues.

Un gouvernement ami des arts, éclairé sur la valeur du statuaire, l'eût attaché à l'enseignement. N'étant pas homme à suivre la manière de ces pédants qui commencent par étouffer l'originalité de l'élève, il eût respecté son tempérament et fortifié ses aptitudes spéciales à la manière des vieux maîtres du XVIe siècle.

Impossible, en racontant la vie de cet illustre statuaire, d'établir un commencement, un milieu, une fin. Homme mûr et fort dès la jeunesse, n'est-il pas encore jeune ? Son talent, qui se révéla si bien à l'Exposition de

1829 par deux bustes d'une finesse restée célèbre dans la mémoire des artistes et des connaisseurs, n'a pas changé, sauf l'intensité d'énergie que lui donne l'expérience. Voyez *Thésée et le Minotaure*, le *Centaure et le Lapithe* et les quatre groupes qui décorent les nouveaux pavillons du Louvre, figures admirables, mais contrariées par les fastueux ornements qui les environnent et les écrasent.

Barye seul était capable de réparer dans la cour du palais l'échec de M. Clésinger et de remplacer par un noble cavalier ce François Ier en goguette, mis en selle comme une fourche sur sa monture qui s'abat. Barye, qui a montré tant de noblesse et d'élégance dans les statuettes de *Gaston de Foix* et de *Charles VI*, eût dignement compris le héros de Marignan et de Pavie, qui, ruiné par la guerre, conserva pour les arts assez d'enthousiasme pour jeter son argenterie dans les fourneaux de l'infatigable Cellini.

Depuis vingt-six ou vingt-sept ans, Barye n'a envoyé que fort rarement ses ouvrages aux expositions publiques. Sans se montrer ni âpre ni agissant, il n'a jamais refusé son concours à tous les sages projets d'affranchissement tentés par les artistes, n'espérant rien pour lui-même. A l'époque où tant de médiocres gens criaient contre l'Académie, pour devenir des académiciens, Barye ne voulait, lui, que la destruction des abus académiques.

J'ai parlé trop longuement peut-être de cet homme dont l'existence attristée tiendrait en trois mots : intelligence, travail, fierté.

RUDE

J'ai connu le célèbre statuaire Rude [1] pendant les trois ou quatre dernières années de sa vie; il me semble que je le vois encore et que je l'entends parler. C'était un beau vieillard de soixante-douze ans, verdoyant, droit comme un I et bâti en Hercule Farnèse. Ses membres puissants forçaient ses vêtements, et son cou de taureau se gonflait avec une formidable vigueur pendant que ses mains velues taillaient le marbre ou pétrissaient la terre glaise. Sa stature n'était guère au-dessus de la moyenne; mais elle paraissait élevée; son port révélait le courage.

Une barbe de patriarche lui descendait jusqu'à la ceinture, avec une abondance extraordinaire qui attirait les regards des passants, et provoquait les railleries des membres de l'Institut. « Nous ne pouvons pas, disaient-ils en lui refusant leurs suffrages, recevoir au milieu de nous l'*homme à la barbe.* » Il faut avoir un talent tiré à quatre épingles et le visage frais rasé pour entrer à l'Académie. La première femme de M. Ingres prit un jour le statuaire pour un *modèle* qui venait s'offrir à son mari. « Asseyez-vous, mon ami, lui dit-elle,

[1] Mort à Paris le 3 novembre 1855.

je vais l'avertir. — Qui me demande? Qui me persécute? grommela le peintre. — C'est un modèle de *Fleuve* qui vous attend. » Et l'auteur du *Saint Symphorien* fut consterné à la vue de M. Rude qui avait tout entendu, et qui riait aux larmes dans cette fameuse barbe blanche.

Des sourcils jeunes, âpres, noirs comme le jais, donnaient un certain accent de dureté et d'emportement à cette physionomie d'ailleurs si douce et si paterne. Le front, bossué aux deux coins de sa base, était également bombé sur le milieu et fuyait par les côtés, depuis les tempes jusqu'au sommet de la tête, dépouillée et reluisante. Les yeux étaient petits, fins et caressants dans la joie, ternes et demi-fermés dans la tristesse, gonflés et flamboyants dans l'irritation. Le nez, court et rond, manquait de caractère; les joues, la bouche et le menton se noyaient dans des flots de poils; on ne voyait saillir avec vigueur que les pommettes, grêlées par la petite vérole. En somme, cette mâle et belle figure se fût élevée au-dessus des types bourgeois et populaires, avec quelques traits allongés et quelque forte courbure : elle eût rappelé, par plus d'énergie, celle du Tintoret, et par plus de noblesse celle du Titien. On voit d'ailleurs, dans le portrait gravé de notre sculpteur, qu'il aimait assez à ressembler à ces deux grands maîtres de Venise.

Sa vie fut calme, retirée, solide et pure au milieu d'un siècle frivole, corrompu et maladif. Ses mœurs, simples et droites, semblaient taillées sur le patron de celles des anciens. Rude était un Romain qui fumait la pipe. Mais cette austérité d'un autre âge limitait son intelligence et lui fermait des issues lumineuses que la pratique de la vie moderne n'eût pas manqué de lui ouvrir. Il faut toujours être de son temps, sans perdre la

mémoire des grands siècles. L'héroïsme des anciens, les hauts faits de nos révolutions et de nos guerres remuaient son tempérament bilio-sanguin. Son patriotisme, ses sentiments *démocratiques-napoléoniens* manquaient de lucidité et de direction. Il semblait regretter en même temps le brouet noir de Sparte, la chaise curule du Capitole, la tribune de la Convention et l'épée d'Austerlitz. Il adorait à la fois Alexandre le Grand, Léonidas, César, Caton d'Utique, Brutus, Robespierre et Bonaparte; passait en rêve le Granique ou le pont d'Arcole; enfin, par l'exaltation de l'esprit, il triomphait à Marathon, à Salamine, à Marengo; mourait au Thermopyles, sur le pont du *Vengeur* ou dans les plaines de la Pologne : voilà tout ce qu'il savait de l'histoire et de la politique. Il aimait d'instinct la gloire, la patrie, la force et la grandeur d'âme, en confondant les temps et les mœurs, le despotisme et la liberté, comme un homme du peuple qui ne voit dans toute action éclatante que l'exercice de fiers tempéraments plus ou moins semblables au sien : cette aspiration vague a fait les trois quarts des tribuns et des généraux modernes.

Ses rêves démocratiques, mêlés au chauvinisme guerrier, n'avaient certes rien de très-important ni de bien dangereux. Le capitaine Noisot, son ami, répondit à un grand personnage qui lui demandait si Rude n'était pas *un peu trop rouge :* « Ah! si tous les *rouges* lui ressemblaient! »

Il avait, comme les meilleurs hommes du peuple, la probité, la sagesse, l'esprit de famille, et l'énergie laborieuse que l'ouvrier appelle *le coup de collier*. Il aimait à se faire lire, en travaillant, une traduction quelconque d'Homère, de Plutarque, de Tite-Live ou d'Ovide, les *Victoires et Conquêtes* ou le *Mémorial de Sainte-Hélène*,

et s'écriait par moments, avec la foi du charbonnier : « Quels hommes! quels hommes!... Allons, fumons une bonne pipe! »

Ses plaisirs étaient tout villageois : il jouait aux dames en manches de chemise sur le trottoir de la rue d'Enfer, qu'il appelait depuis vingt ans son salon, et se lavait les mains et les bras aux fontaines publiques, comme un bon maître serrurier qui vient d'achever sa journée. Il ne quittait que bien rarement son quartier et se résignait difficilement à faire une visite d'étiquette. Le dimanche, pour aller à la promenade, il mettait son large chapeau de *soldat-laboureur* et boutonnait sa longue redingote bleue, à la mode des grognards de la Loire en demi-solde et des anciens abonnés du café Lemblin, naïfs souscripteurs du *Champ d'Asile*.

Il était d'un abord aimable, facile, et se plaisait « à vivre dans une maison de verre. » Il imposait assez adroitement ses impressions aux jeunes gens enthousiastes, leur disait : « Soyez libres! » et ne pouvait supporter une objection. En artiste de grand mérite, il concevait une très-haute idée de lui-même, tout en s'efforçant de ne jamais sortir des bornes de la modestie. Peut-être voilait-il, par un mépris affecté des honneurs, le regret et l'amertume de n'avoir pas reçu toutes les récompenses méritées; mais il ne mit en jeu ni intrigues, ni artifices pour augmenter le prestige de son talent, à l'exemple de ses confrères ambitieux qui tiennent chapelle ou vivent sous le masque. Ceux-là, certes, n'aiment pas être approchés par l'observateur qui, d'un coup d'œil, traverse leur hypocrite nullité; mais ils tourmentent par procuration le public avec leurs insidieuses réclames.

Sa loyauté fut souvent trompée par de célèbres académiciens que je pourrais nommer ici; mais à quoi bon s'occuper d'eux, puisqu'ils vivent sans talent et sans gloire? C'est par pure jalousie qu'ils lui fermèrent, en plusieurs occasions, les portes de l'Institut, après l'avoir obséquieusement attiré dans les rangs des candidats. Quatre ou cinq de ces *immortels* lui avaient offert leur voix, qu'il n'eût peut-être pas songé à solliciter, et, au dépouillement du scrutin, pas un ne le désignait. Ces fourberies sont à la mode, non chez les bohémiens, mais parmi les gens illustres, bien nourris, envieux et mécontents.

François Rude est né à Dijon, le 4 janvier 1784, d'un père qui exerçait dans cette ville la profession de poêlier, et qui avait appris en Allemagne la fabrication des *cheminées à la prussienne*. Celui qui devait devenir un des plus illustres statuaires de ce siècle a passé son enfance à souffler la forge et à battre l'enclume. Dans les rares moments de liberté que lui laissaient les travaux paternels, il suivait les cours de l'Académie dirigée par Devosge, le maître de l'illustre Prudhon. Bientôt le vieux poêlier, frappé de paralysie, fut privé des moyens de soutenir son fils qui, pour gagner sa vie, se mit au service des frères Mugnier, peintres en bâtiments.

Il avait essayé de modeler quelques bustes, notamment celui du graveur Monnier, beau-père de M. Fremiet, directeur des contributions. M. Fremiet lui offrit d'abord un logement dans sa maison, sous le prétexte délicat de lui rendre plus facile l'exécution de ce portrait, et le traita bientôt avec la généreuse affabilité qui disparaît de nos mœurs, et dont on retrouve à peine quelques vestiges au fond des provinces les plus naïves et les plus reculées.

La conscription appelait Rude sous les drapeaux en 1806; son hôte sacrifia une partie de sa modeste fortune pour lui donner un remplaçant militaire et le maintenir dans la carrière des arts. La plus noire ingratitude est le péché mignon des artistes; mais il faut dire à l'honneur de celui-ci qu'il s'est montré toute sa vie plein de reconnaissance et de dévouement envers son bienfaiteur.

Il partit pour Paris, en 1807, avec deux cents francs et une lettre de Devosge qui le recommandait à Denon. Denon le présenta à Cartelier et lui fit donner quelques travaux par Gaules, alors chargé de l'exécution de la colonne Vendôme. Le jeune homme trouvait ainsi les moyens de vivre et d'étudier à la fois. C'est lui qui modela en grande partie les armes et les costumes disposés en friperie militaire sur le piédestal du monument.

Il remporta sur Cortot le second prix du concours à l'École des Beaux-Arts et obtint, en 1812, le premier prix qui lui donnait droit à une place de pensionnaire à l'École de Rome. Mais Denon retarda son départ pour l'Italie en lui confiant l'exécution de quatre bas-reliefs pour le piédestal d'un obélisque à élever sur le terre-plein du pont Neuf, à l'endroit même où se trouve aujourd'hui le *Henri IV à cheval* de Lemot.

La folie et la sagesse se disputaient par moments son humeur ; mais la sagesse l'emporta. Ses écarts n'étaient que l'explosion d'un fort tempérament qui s'est condamné lui-même au travail, à l'économie, à l'austérité, et qui ne peut pas résister au besoin de secouer et de briser un jour ses chaînes pour les reprendre le lendemain par devoir et par raison. Il était humain, vaillant, héroïque ; mais susceptible, opiniâtre et même tempê-

tueux. « Je ne me mettais pas souvent en train, disait-il naguère, mais quand j'y étais, j'allais plus loin que les autres. » Il y avait, dans son caractère, ce mélange de *mauvaise tête* et de *bon cœur*, si remarquable chez quelques artistes du XVIe siècle.

Très-habile à tous les exercices du corps, il nageait, patinait, dansait, tirait l'épée avec une agilité, une énergie et une certitude étonnantes. Il me souvient, si j'ai bonne mémoire, d'avoir remarqué dans ses mains et dans ses bras plusieurs coups de pointe qu'il avait reçus dans la période guerroyante de sa jeunesse.

Quelque temps après la Révolution de Février, il prit au collet et porta, pour ainsi dire, au poste voisin un gros sergent de ville qui osait lui manquer de respect dans la foule, et lui dit : « Je suis le sculpteur Rude, drôle! Vous ne savez pas à qui vous parlez! » Rebelle à la contradiction et quelque peu porté à la rancune, il ne fallait pas trop le pousser, surtout quand il avait proféré avec une vivacité qui lui faisait monter le rouge au visage ses deux singuliers jurons : *Nom d'un cornon! Fontaine de beurre!*

Voici des folies de jeunesse qu'il se plaisait à raconter :

Un soir, en 1810, il y avait je ne sais plus quelle première représentation à l'Odéon : à la sortie, il aperçoit une très-grande dame qui monte en calèche, s'élance aux côtés de la belle inconnue qui reste muette de tant d'audace, et, *fouette cocher!*

Un autre jour, il faisait assaut avec une des plus fines lames de Paris et boutonnait son adversaire qui disait toujours : *Pas touché!* » On mit du blanc, puis du rouge aux fleurets : même contestation. « Eh bien! déboutonnons-les, dit-il, nous verrons les coups. » Et l'on se battit jusqu'au sang.

Au mois de mars 1815, il était à Dijon, prêt à partir pour l'Italie. Le bruit se répand tout à coup dans la ville que Napoléon, sorti de l'île d'Elbe, entraîne vers la Bourgogne, à travers les montagnes, des flots de partisans et les régiments du roi; que la duchesse d'Angoulême réchauffe à Lons-le-Saunier le zèle de ses serviteurs, et que le maréchal Ney, commandant la division militaire du Jura, vient couper à Dijon l'armée insurrectionnelle de celui qu'on appelait l'*Usurpateur*, l'*Ogre de Corse*. Rude court aussitôt les rues et les cercles de la ville pour rallier les hommes d'énergie à la cause impériale, et ne trouve que quatre ou cinq têtes brûlées résolues à le suivre. Saisissant un drapeau tricolore, il s'avance en criant : *Vive l'Empereur!* vers les troupes de Ney qui arrivent. Un silence sinistre se fait dans les rangs. *Vive l'Empereur!* répète Rude, en se jetant avec ses amis sur la pointe des baïonnettes. Les rangs de Ney s'ébranlent et répondent avec un ensemble formidable : *Vive l'Empereur!*

Cependant la ville de Dijon restait en proie aux sourdes rumeurs et aux émotions diverses. Ney, decendu à l'*Hôtel de la Cloche*, entendit sortir de la foule pressée sous son balcon quelques cris de *Vivent les nobles!* et répondit avec un geste hésitant et conciliateur : *Pas tous! pas tous, mes amis!* « A ces mots, dit Rude *avec finesse*, je vis que le maréchal était à nous ! »

L'artiste voulait rejoindre l'armée avec les volontaires de la Côte-d'Or; M. Fremiet, qui était lui-même un des hommes les plus dévoués à l'Empire, comme on peut le voir par la brochure qu'il écrivit sous le coup du retour de l'île d'Elbe, le retint auprès de lui par les liens du cœur. A la seconde restauration des Bourbons, M. Fremiet, voyant ses jours exposés à d'implacables ven-

geances, prit le parti de se réfugier en Belgique, et Rude, après l'avoir accompagné à travers les bois jusqu'au village de Pont-de-Pany, à trois lieues de Dijon, lui promit de le rejoindre à Bruxelles avec sa femme, ses deux filles et sa mère, Mme Fremiet, âgée de quatre-vingts ans passés. Comme il s'en retournait à Dijon, il rencontra sur la route une diligence dans laquelle il reconnut le célèbre peintre Louis David, qui gagnait la Suisse pour passer aussi en Belgique par la frontière d'Allemagne.

Quand Rude fut lui-même arrivé à Bruxelles avec la famille Fremiet dont il ne tarda pas à épouser la fille aînée, il n'y trouva pas un sculpteur digne d'attention : on ne parlait que d'un vieillard nommé Godecharles, qui avait mis la main à quelques travaux de la ville, et qui dirigeait une espèce d'Académie, où, depuis dix ans, quelques rares élèves n'avaient d'autre modèle qu'un seul homme, qui posait en même temps pour les deux sexes. Il était aussi question d'un certain Van Geel, médiocre praticien, auteur du *Lion* de Waterloo. Ces deux célébrités locales avaient pour principal rôle de dénigrer tous les artistes étrangers dont le dangereux voisinage faisait ressortir leur nullité à tous les yeux. Godecharles et Van Geel avaient chacun modelé un mauvais buste du roi Guillaume Ier, qui daignait poser fréquemment devant eux; Rude se contenta, pour faire à son tour le portrait du prince, de l'examiner attentivement, un dimanche, au prêche, et l'on assure qu'il donna, sans manquer à la ressemblance, quelque noblesse à la figure de ce souverain, taillée en *casse-noisette*.

On bâtissait, à quatre ou cinq lieues de Bruxelles, le palais de Tervueren, offert en hommage national au

prince d'Orange. L'architecte, M. Van Straeten, prévoyant, dans son habile médiocrité, tout le profit qu'il pourrait tirer des conseils et du concours de Rude, lui confia d'importants travaux de sculpture. Rude déploya beaucoup de talent et d'énergie pendant son séjour en Belgique, pour soutenir l'honorable existence de la famille Fremiet. Un des élèves qui suivait ses leçons, il y a trente-cinq ans, prétend qu'il était constamment à l'œuvre, du soleil levant au crépuscule, ne s'interrompant, dans la journée, que pour manger deux petits pains et boire quelques gouttes d'eau-de-vie, comme un pionnier.

Il établit successivement dans les ruines du couvent des Lorraines et dans la chapelle abandonnée des Douze-Apôtres son atelier, qui devint une espèce d'Académie libre, où il recevait de nombreux élèves le soir, de six à dix heures, après avoir consacré la journée à ses propres travaux. Tant d'occupations ne l'empêchaient pas d'aller souvent à pied, par les ténèbres, le vent, la pluie et la neige, au château de Tervueren : sa vie était rude comme son nom. Il revenait souvent fort mécontent, jamais découragé, en répétant ce refrain, qui témoigne plutôt de l'énergie de ses sentiments que de la beauté de sa verve poétique :

Sort, f... sort, plein de rigueur,
Ce n'est qu'aux âmes faibles que tu f... malheur!

Son caractère et son talent restent honorés en Belgique : il y a laissé de nombreux travaux. Les plus remarquables sont les neuf bas-reliefs qui représentent la *Chasse de Méléagre* et les épisodes de la *Vie d'Achille*, le fronton de l'Hôtel des Monnaies, les grandes caria-

tides de la salle du Concert Noble, le décoration de la Bibliothèque du duc d'Arenberg.

De retour à Paris en 1827, il acheva promptement le *Mercure*, qui réussit au Salon de 1827 et fut coulé en bronze pour le Musée du Luxembourg.

Son ancien maître Cartelier, alors en vogue, et son ami Roman lui firent obtenir des travaux : une *Vierge* en marbre pour l'église de Saint-Gervais, le *Buste de La Peyrouse* pour le Musée de la Marine. Le *Petit Pêcheur napolitain* (Musée du Luxembourg) étendit la réputation de l'artiste et lui valut la croix d'honneur au Salon de 1833. J'oubliais de dire que le ministère de l'intérieur lui avait confié, quelque temps avant 1830, l'exécution d'un tiers de la frise de l'Arc-de-Triomphe de l'Étoile et la décoration des quatre piliers du monument ; mais la révolution fit naître une foule de prétendants qui ne lui laissèrent que la partie de la frise en regard de Chaillot, l'*Armée française revenant d'Egypte*, et le bas-relief appelé le *Départ des Volontaires de* 1792, un des rares morceaux de l'art moderne dignes de passer à la postérité, parce qu'il est le cri d'un cœur mâle et le chef-d'œuvre d'une forte main.

Les sujets d'abord conçus et esquissés par le sculpteur pour les quatre piliers étaient :

Le *Départ de* 1792, dont la disposition varia plusieurs fois dans son esprit. C'était, en premier lieu, une simple allégorie de la *Guerre*, une femme en fureur, coiffée de serpents, qui appelait les combattants ; un cavalier, à peu près semblable à l'Alexandre de Lebrun dans le *Passage du Granique*, s'élançait à l'ombre de ses ailes.

Le *Retour*, destiné à faire le pendant du *Départ*, c'est la retraite de Russie. Les débris de la levée de 1792

s'en retournent vieillis et mutilés : le guerrier mûr, qui menait les volontaires à l'ennemi, a perdu la vue comme Bélisaire ; le dragon, qui chargeait à Wagram, mêle son sang affaibli au sang de son cheval qui s'abat moribond dans la neige ; l'enfant de troupe, né dans les rangs de Jourdan, protége maintenant la déroute. Des loups affamés rôdent à travers les sapins autour de cette poignée de braves qui se traînent, désespérant de revoir la France, tandis que l'*Hiver*, enveloppé de peaux d'ours et assis sur un glacier, les couvre impitoyablement de ses frimas.

La *Résistance*, c'est le suprême effort de la France impériale épuisée contre l'invasion étrangère. Les derniers défenseurs du pays meurent, les armes à la main, autour de l'autel de la Patrie.

La *Paix* agite son rameau d'olivier et fait rentrer d'un signe l'épée du guerrier dans le fourreau. Le laboureur accouple ses bœufs sous le joug de l'Agriculture qui se réveille, et le matelot roule les cordages, au milieu des ballots du Commerce qui refleurit.

L'artiste voulait couronner l'Arc-de-Triomphe de l'*Apothéose de Napoléon* foulant un hémisphère aux pieds de son cheval et suivi par la Victoire essorée. Mais le gouvernement de Juillet crut nécessaire de contenir cette fois l'enthousiasme napoléonien, qui tendait à le déborder. Il n'approuva pas davantage le projet d'un quadrige triomphant, et Rude proposa, dès lors, d'asseoir sur le globe doré du monde la figure colossale en bronze de la France, la tête entourée de rayons, les pieds posés sur un aigle portant dans ses serres des couronnes et des sceptres brisés. Aux quatre angles de la plate-forme de l'édifice, le sculpteur faisait pleurer les *Puissances* à jamais vaincues, non pas avec l'impartialité de l'histo-

rien, mais avec l'engouement national du démocrate et la vanité militaire de l'invalide.

Il a laissé, de ces divers motifs, cinq ou six dessins au trait, à la manière de Flaxman, et une quarantaine de petites esquisses en plâtre dont quelques-unes traînent dans les couloirs des ministères. Il demandait au gouvernement de bâtir une maison-atelier sur la plate-forme de l'Arc pour faire sur le lieu même, sans manquer à la perspective, le modèle de ses figures de trente pieds, qui devaient être ensuite coulées en bronze. Mais tout grand projet est rongé par les intrigants, comme un beau fruit par les insectes. Il ne lui fut donné d'exécuter que la portion de la frise déjà mentionnée et le bas-relief du *Départ*. Avec cette déplorable habitude de distribuer les travaux publics par fragments aux hommes de talent comme aux plus vulgaires solliciteurs, la Direction des Arts enlève à nos monuments tout caractère d'ensemble et de grandeur, et, sans faire taire les plus infimes mécontentements, se change en bureau de bienfaisance.

Un *Mercure* en bronze de demi-grandeur naturelle pour M. Thiers ; le *Jeune Louis XIII* en argent pour M. le duc de Luynes ; le *Baptême de Jésus-Christ* (église de la Madeleine) ; le *Maréchal de Saxe* (musée de Versailles) ; *Caton d'Utique*, commencé par Roman (jardin des Tuileries) ; les bustes de *Louis David* (musée du Louvre), de *Devosge* (musée de Dijon), de *Dupin aîné;* la *Résurrection de Napoléon sur le rocher de Sainte-Hélène* (à Fixin, Côte-d'Or) ; *Godefroy Cavaignac couché sur son tombeau;* le *Calvaire* (église Saint-Vincent-de-Paul) ; *Gaspard Monge* (ville de Beaune) ; le *Maréchal Ney* (place de l'Observatoire, à Paris) ; enfin les statues en marbre d'*Hébé* et de l'*Amour vainqueur du monde :* telle

est la suite des plus importants travaux exécutés en France par l'illustre statuaire, depuis son retour de Belgique jusqu'à sa mort. Quelques-uns de ces sujets suffiront à nous expliquer la nature de ses impressions et de ses procédés, et entre tous la *Résurrection de Napoléon sur le rocher de Sainte-Hélène*.

Dans le village de Fixin, à deux lieues de Dijon, vit le capitaine Noisot, type devenu célèbre parmi nos vétérans par son culte pour Napoléon Ier. Il s'est plu à décorer sa maison et son enclos de fortins et de joujoux guerriers. Les enfants font des reposoirs, les dévotes improvisent des chapelles de fleurs pour le *Mois de Marie*, les vieux soldats dressent sur un autel, au fond de leur jardin, la statuette en plâtre peint de l'Empereur : M. Noisot ne pouvait vivre plus longtemps sans l'image de son dieu des batailles, et Rude, qui partageait la naïveté de ses sentiments, modela l'idole :

Napoléon, couché sur le rocher de Sainte-Hélène, en uniforme de colonel de chasseurs, le front couronné de lauriers soulève lentement les plis du manteau de Marengo, qui lui sert de linceul, et se réveille insensiblement du sommeil de la mort pour s'élancer dans l'éternité. L'aigle gît à ses pieds, la langue tirée, la serre détendue, l'aile pendante dans les flots. L'épée tant redoutée est liée par les chaînes de l'Europe prudente et les fers symboliques du captif de la Sainte-Alliance, délivré par la mort, pendent brisés aux flancs du roc expiatoire.

C'était en 1847, après la messe commémorative du 15 août : les invalides se pressèrent dans l'atelier de Rude et firent éclater leurs transports. On les vit tour à tour menacer du poing l'Angleterre, accuser le Roi de *la paix à tout prix*, interroger le bronze, le couvrir d'im-

mortelles, l'échauffer de baisers et l'arroser de pleurs. Il fallut, le lendemain, laver la statue.

Premier porteur d'eau.

Vois-tu comme sa tête et ses pieds dépassent le rocher?

Second porteur d'eau.

C'est qu'il y était gêné, lui, pour qui l'Europe était trop petite.

Premier porteur d'eau.

Son épée est enchaînée, parce que les Anglais ont craint qu'elle ne fît la conquête du monde.

Second porteur d'eau.

Et son aigle... il est mort de chagrin?

Premier porteur d'eau.

Cela veut dire que sa brave armée n'existe plus et qu'elle n'a pu vivre sans lui [1].

Quelques jours après la statue fut dressée, aux acclamations des communes bourguignonnes, sur un tumulus du clos Noisot, ombragé de thuyas et dominant toute l'étendue de la plaine bornée par le Jura et par les Alpes. M. Noisot prononça ce discours :

« Messieurs, j'ai besoin de vous dire quelques paroles qui me semblent être ici à leur place.

» Rassurez-vous, ce n'est point un discours, c'est une révélation qui nous a été faite, depuis l'exécution de

[1] Ce dialogue est tiré à la lettre de la *Notice sur le monument élevé à Napoléon par MM. Rude et Noisot*, in-8°, Dijon, imprimerie Loireau-Feuchot. 1847. Page 16.

ce monument, par M. Marchand, le serviteur et l'ami du grand Empereur, révélation qui fait honneur au caractère des Bourguignons.

» Vous savez, Messieurs, nous savons tous, que la maladie qui a tué notre Napoléon a pris son origine sur le rocher tropical de Sainte-Hélène. Après cinq ans d'agonie, après cinq ans de martyre, un jour le Christ moderne [1] se sentant plus mal... il ne se trompait pas, l'heure solennelle approchait!... dit à Marchand : « Con-
» sole-toi : ton exil touche à sa fin; tu reverras la pa-
» trie, toi! tu reverras la France! Eh bien! crois-moi,
» achète un coin de terre en Bourgogne; c'est la patrie
» des braves; j'y suis aimé; on t'y aimera à cause de
» moi! »

» Il aimait donc les Bourguignons, Messieurs, puisqu'il leur adressait ses amis! Il avait raison.

» Voyez, Messieurs, une circonstance, un hasard, le doigt du ciel peut-être, a jeté l'un en face de l'autre deux hommes, un vieux soldat et un vieil artiste, tous deux contemporains du grand Empereur! C'est ici, à cette place même que nous avons parlé de lui! « Com-
» prenez-vous, mon cher Rude, lui disais-je dans ma
» douleur, qu'il n'y ait pas en France un tableau, une
» figure, un monument qui rappelle à mes yeux mon
» Empereur, celui que j'ai connu si grand, si glorieux,
» et dont j'aurais voulu partager les deux exils! »

» Il fallait voir en ce moment comme moi l'œil étincelant du vieux sculpteur : il était beau de bonheur et d'inspiration. « Mais, me dit-il avec vivacité, que voulez-
» vous faire d'une statue? où voulez-vous la placer? —

[1] Napoléon Ier eût certainement mis aux arrêts l'officier qui se fût permis de l'appeler le *Christ moderne*.

» Ici, là, en face des Vosges, en face du Jura, des Alpes,
» en face de l'Italie! ayant à ses pieds les vallons et les
» champs de la Bourgogne! — Eh bien! consolez-
» vous, mon cher Noisot, me dit-il en me pressant la
» main, *je vous ferai* un Empereur! »

» Messieurs, le croiriez-vous, son amitié ne me disait pas tout; car depuis longtemps il avait fait ce monument dans sa pensée pour en doter la Bourgogne, sa patrie. Ainsi, je n'ai à me vanter ici que d'une chose, et je m'en contente, c'est de l'honneur insigne qu'il m'a fait en me choisissant pour couvrir sa modestie. Ne vous y trompez donc pas, Messieurs, la gloire est à l'artiste, et je dois décliner ici la part d'ovation que vous voudriez peut-être m'offrir.

» Si je ne craignais d'abuser, je rappellerais encore ces paroles qui nous viennent de Sainte-Hélène : « Je
» désire que mes cendres reposent sur les bords de la
» Seine, au milieu de ce peuple que j'ai tant aimé! »

» Honneur à la main royale qui a accompli ce dernier vœu de l'Homme du Destin. La Capitale peut avec raison être fière de l'honneur de posséder son corps. A nous, Messieurs, il nous faisait une autre part : il nous adressait ses amis; mais nous avons aujourd'hui quelque chose de plus, nous avons son image reproduite par un bronze immortel. Plaçons donc, Messieurs, une fleur, une branche de chêne sur le front du vieux sculpteur, sur le front du moderne Phidias auquel nous le devons.

» Il nous reste à remercier avec effusion les magistrats, les citoyens, l'armée, de l'empressement qu'ils ont mis à honorer, à embellir de leur présence cette fête de famille donnée au milieu des montagnes.

» Nous confions ce monument à l'honneur national,

au patriotisme énergique des Bourguignons! et si un jour les ennemis de la France, les Barbares, les Vandales, osaient encore une fois tourner leur front et marcher contre nous au cri de : « Paris! Paris! » en défendant notre patrie, nous défendrons aussi ce monument que nous découvrons aujourd'hui! »

Les cris de *Vive Napoléon! Vive Noisot! Vive Rude!* se mêlaient dans l'air fatigué aux accents de la musique militaire qui jouait la *Marseillaise* et *Veillons au salut de l'Empire!* Deux jours après un banquet fut donné à Dijon : les notabilités provinciales : préfet, général, artistes, conseillers municipaux, notaires, juges de paix, directeurs de Messageries, épanchèrent leur verve :

A la mémoire de François Devosge! — A M. Rude! A Madame Sophie Rude! Au capitaine Noisot! A l'École des Beaux-Arts de Dijon!

Et toujours :

Vive Napoléon! Vive Rude! Vive Noisot!

Les légendes populaires vinrent ensuite :

Une vieille femme de Fixin, disait-on, descendait de la montagne au village : « Eh bien, bonne mère, avez-vous vu Napoléon? — Ah! monsieur le curé, je l'ai trouvé si triste, que je n'ai pu m'empêcher de me mettre à genoux et de dire pour lui un *Pater* et un *Ave* [1]. »

— « Voyez-vous cette statue, disait un ouvrier? Rude a mis vingt ans à la faire : cela ne m'étonne pas, elle est assez belle pour cela. Quand elle a été faite, les Anglais l'ont su, et ils sont venus à Paris lui demander son

[1] *Notice sur le monument élevé à Napoléon par MM. Rude et Noisot,* brochure déjà citée. Page 32.

moule. — « Mon moule, s'est-il écrié, mon moule, à vous, Anglais, qui l'avez fait mourir! » Il a saisi son marteau, il a brisé son moule, et puis il leur a dit : « Mauvais gueux que vous êtes, faites-en une pareille à présent, si vous pouvez! [1] »

Le *Napoléon* est un ouvrage manqué, mais il n'est pas étonnant qu'il ait excité l'enthousiasme populaire : la tête de l'Empereur, soigneusement faite d'après le moulage en plâtre si connu, le costume d'une minutieuse fidélité historique et l'épée calquée sur celle que l'on conserve aux Invalides frappaient les regards et réveillaient les souvenirs des vieux soldats. Mais il ne s'agissait pas seulement ici de la copie rigoureuse d'un homme, il fallait une *Apothéose*.

L'Empereur, au contraire, semble sortir de son manteau étriqué, comme une Vénus marine de sa conque entr'ouverte : l'effet est déplaisant. Cette idée du sculpteur, devinée par les porteurs d'eau, de lui faire dépasser des pieds et de la tête le rocher trop petit pour lui, est une idée prétentieuse et stérile. Le plus ou moins d'étendue du corps de Napoléon ne donne pas la mesure de la grandeur de son génie. Le géant du *Café Turc* enchaîné sur un banc de pierre figurerait assez mal Prométhée.

Au point de vue purement simple de l'exécution, cette statue, comme tous les ouvrages sortis de la main de Rude, porte le cachet d'un talent exact, robuste et patient. Son esprit ne franchissait pas les limites de la vie commune et ne s'élevait pas de beaucoup au-dessus de la réalité.

Les opinions et les pratiques du sculpteur Rude se

[1] *Notice*, etc. Page 32.

trouvent longuement exposées dans un livre d'Éméric David [1], qui les avait lui-même tirées de la compilation des auteurs, depuis Pausanias jusqu'à Winckelmann.

Les artistes de la Grèce, fidèles au culte national de la force et de la beauté physiques, recherchèrent d'abord les plus parfaits modèles vivants et les imitèrent avec exactitude. Une loi rigoureuse exigeait même des sculpteurs chargés de la *statue iconique* des vainqueurs d'Olympie la plus scrupuleuse ressemblance, et les Hellanodices ne manquaient pas de repousser les ouvrages qui n'étaient pas conformes en tous points aux exigences du programme. Ainsi feraient nos célèbres *sportsmen* pour avoir le portrait de leurs étalons. Les athlètes de l'antiquité furent nécessairement réunis, comparés et mesurés dans les ateliers. Les experts remarquèrent des particularités de structure plus ou moins sensibles dans les pieds, dans les hanches d'un coureur, dans les épaules, dans les reins d'un lutteur, dans les bras, dans la poitrine d'un pentathle.

De l'imitation exacte, en ce seul cas imposée au sculpteur, Rude inféra que les artistes grecs avaient une tendance décidée vers le réalisme, et il crut suivre la vraie tradition en copiant rigoureusement le modèle vivant.

Les anciens apportaient, dit-on, dans toutes les parties de l'exécution statuaire, le même soin qu'ils donnaient à la mesure préalable des proportions. L'armature sur laquelle ils bâtissaient leurs maquettes avait sans doute la justesse et le jeu d'un squelette humain. On a aussi prétendu, mais sans vraisemblance, qu'ils

[1] *Recherches sur l'art statuaire chez les anciens et chez les modernes*, in-8°, Paris, 1805.

modelaient d'abord le squelette jusqu'au moindre détail et qu'ils le recouvraient ensuite de tous les muscles. Parfois il leur arrivait, dit-on, d'improviser dans le bloc de marbre, avec une hardiesse qui fut plus tard possible à Michel-Ange.

Winckelmann cite trois pierres gravées du cabinet de Stosch, qui représentent : 1° Prométhée mesurant le corps humain à l'aide d'un fil à plomb; 2° Prométhée modelant le squelette; 3° Prométhée pesant dans une balance les membres humains.

Rude voyait dans ces allégories la méthode suivie par le statuaire antique : 1° Examen général des proportions; 2° construction de l'ossature; 3° modelé des muscles.

Le squelette occupait d'abord son attention. En le considérant naturellement comme l'armature intérieure du corps humain, comme le centre de la force et du mouvement, il soutenait que la physionomie de l'individu dépend surtout de la longueur et de la forme des os, dont le seul jeu suffit à le faire reconnaître à de longues distances. Il disait avec le compilateur déjà cité : Qu'est-ce que la peau? Le vêtement des muscles. Que sont la peau et les muscles? Le vêtement des os. Le squelette est le premier ouvrage de la Nature, qui, après l'avoir modelé, se mit à le revêtir. Rude arriva même à donner cette bizarre définition : « L'homme est un squelette dont les muscles sont l'ornement. »

Il étudiait en second lieu les muscles l'un après l'autre avec la plus grande rigueur.

Armé du compas et du fil à plomb en face du modèle vivant, il prenait ses « trois points de ronde bosse » entre les clavicules, au milieu de l'os pubien, à la malléole interne; réglait les parties comprises entre ces

grandes divisions, marquait les têtes d'os, les éminences musculaires, et levait pour ainsi dire le plan topographique du corps humain.

Ses élèves les plus zélés tatouaient d'encre les articulations et saillies du modèle, et ne manquaient jamais, à l'exemple de leur maître, de planter dans leurs maquettes des chevilles de bois pour points de repère.

L'enseignement de Rude se réduisait donc à peu près à l'ensemble des moyens géométriques employés par tous les ouvriers sculpteurs chargés de reproduire en pierre ou en marbre un modèle donné, et que l'on appelle la *mise au point.*

Les Grecs ne se rendirent pas ainsi tout à fait esclaves du modèle. Il est même avéré que l'usage des instruments de précision leur permit non-seulement de s'en affranchir, mais de le dominer absolument. L'expérience leur démontra bientôt que le plus bel homme et la plus belle femme ne sont que des fragments plus ou moins parfaits de la Beauté. Du rapprochement de bien des types particuliers, choisis dans les deux sexes à tous les âges de la vie, ils tirèrent des types généraux qui participaient de la vérité de la nature et des inventions de l'esprit.

Michel-Ange mesura peut-être, lui aussi, les proportions de la *Nuit* sur les plus belles femmes de Florence; mais il est certain que pas une d'elles n'égalait en beauté la statue qu'il nous a laissée.

Rude, obéissant et timide devant la vérité extérieure, appelait respectueusement Nature tout modèle vivant posant devant lui à cinq francs par jour et refrénait ainsi la liberté de ses propres impressions. En copiant le mieux du monde tel ou tel homme, il ne traduisait pas l'Humanité. Il n'était pas un de ces esprits qui, à

force d'expériences, arrivent aux plus hautes généralités et aux procédés les plus simples. Il ne sut jamais abréger sa méthode. A chaque nouvelle statue, il paraissait recommencer ses études avec une invincible ténacité. Du reste, il se jugea lui-même en niant l'innéité du génie par les deux formules de son ami et compatriote Jacotot : *Qui veut peut ; — Toutes les intelligences sont égales.*

Son école se composa, en 1844, des élèves de David d'Angers, alors en voyage. On aima Rude, on le respecta profondément, parce qu'il se montrait à la fois bon, juste, sévère (il avait horreur de voir les jeunes gens vivre avec des maîtresses), désintéressé, et qu'il n'exploitait jamais à son profit le talent de personne. Pour encourager un de ses plus faibles élèves, il alla jusqu'à lui permettre de travailler avec lui au monument funèbre de Godefroy Cavaignac et signa le nom de ce jeune inconnu à côté du sien. Il n'exigeait que six mille francs pour son modèle de la statue d'argent de Louis XIII; mais le duc de Luynes ne crut pouvoir se dispenser en conscience de lui en faire accepter dix mille. Le jour où le sculpteur se fut assuré quinze cents francs de rente par le règlement définitif de ses affaires, il répondit à M. Thiers, qui lui offrait trente mille francs sur la caisse du ministère pour un voyage en Italie : « Je suis très-sensible à votre libéralité, mais je n'ai besoin de rien. »

L'honorable artiste, arrivé à l'âge de soixante-douze ans sans avoir pour ainsi dire connu la douleur physique, se sentait depuis quelque temps la poitrine embarrassée vers la région du cœur. Une certaine mélancolie se révélait dans ses paroles avec la lucidité d'un pressentiment : « Pourvu qu'il me reste le temps de finir la statue d'*Hébé*, je quitterai, disait-il, le monde sans

regret. » On lui lisait au coin du feu une lettre d'ami venue de la Bourgogne : il en écouta quelques lignes en souriant, posa sa pipe et s'endormit dans la mort sans agitation et sans trouble.

Bien qu'il se soit rarement élevé par l'imagination vers les régions lumineuses, il s'est montré dans tout le cours de son existence supérieur aux illustres pédants et même à la plupart des artistes libres qui ont pris pour de l'inspiration le désordre de leur esprit. Sa mémoire vivra dans l'École française, et, pour mon compte, je me fais un devoir d'honorer à la fois en lui la probité de l'homme, le savoir du statuaire et les généreuses illusions du citoyen. Son culte étroit de la tradition me paraît même respectable, en ce sens qu'il a réagi contre les tentatives des novateurs ignorants. Le savoir ne nuit qu'aux pédagogues d'Académie ; mais les grandes lois qui résultent des observations du génie sont excellentes à suivre pour quiconque ne veut pas les appliquer aveuglément. Les plus illustres exécutants : Léonard de Vinci, Albert Durer, Michel-Ange, les ont connues et s'y sont plus ou moins conformés. Est-il étonnant que Rude ait exagéré leur précision dans la sculpture, de tous les arts le plus positif et le seul matériellement commensurable?

Il a pourtant laissé quelques ouvrages qui attestent tour à tour la grâce, la correction, la vigueur, la franchise de son talent : le *Jeune pêcheur napolitain*, *Louis XIII* et la statue de Godefroy Cavaignac, mort à temps pour ne pas voir grandir dans le sang et les larmes les sombres lauriers du dictateur de Juin.

Que dire du mausolée élevé à Pagnerre, l'heureux marchand d'almanachs démocratiques, au boutiquier Pagnerre, qui, à la faveur de nos agitations, devint un

législateur et porta ses pénates enorgueillis dans les appartements que la reine Marie de Médicis habitait autrefois au palais du Luxembourg? Cet ouvrage est une concession à la vanité bourgeoise, que le bon goût devait interdire au sculpteur Rude.

Hébé est une conception ingénieuse, réalisée d'une main délicate et savante. L'aigle joyeux, tournant autour de la déesse, lui fait de ses ailes étendues une auréole de marbre transparent qui s'illumine avec une certaine magie.

Mais un ouvrage d'inspiration qui suffit à la gloire de Rude, c'est le *Départ des volontaires de* 1792 à l'Arc-de-Triomphe de l'Étoile.

Le Génie de la Patrie, les ailes étendues, les cheveux épars, les bras éperdument levés, crie : *Aux armes!* Les guerriers de tout âge marchent à la frontière qu'il montre de la pointe de son glaive. A l'électrisant refrain de l'hymne révolutionnaire, qui emporte les bataillons, se mêlent le son des trompettes, le cliquetis des armes, le hennissement des chevaux et le frissonnement des étendards. Dans l'élan de ce départ, on lit déjà la victoire. Reviendront-ils, ces volontaires intrépides? Peu leur importe ; le Génie qui les guide semble leur dire, en étendant la main vers les hauteurs du ciel : « Ceux qui meurent pour la Patrie se réveilleront dans la Gloire. »

D'autres héros s'élèveront de toutes parts au souffle de l'enthousiasme national. Quand leurs aînés auront sauvé le territoire, eux en reculeront les limites et, soutenant l'idée par le glaive, feront éclater à la fois aux yeux des peuples puissance militaire, grandeur civile et noblesse de l'art. Ils choisiront entre toutes les richesses du vaincu les chefs-d'œuvre de l'intelligence humaine pour dépouilles opimes, et les mystérieux monuments de l'É-

gypte, les belles statues de la Grèce, les superbes tableaux de l'Italie, de l'Allemagne, de la Flandre, de la Hollande et de l'Espagne arriveront sur leurs fourgons victorieux dans le vieux Louvre, le premier musée du monde, l'encyclopédie figurée de toutes les civilisations.

Le *Départ* n'est pas écrit dans la pierre en caractères historiques, mais dans le style de l'Allégorie. Pour éviter la pauvreté du costume moderne, le statuaire a représenté ses personnages demi-nus, couverts de casques et armés à la manière antique. Ils s'avancent, non pas avec la furie française, mais animés de la foi des vieux temps, de l'énergie stoïque de Léonidas, de Phocion et de Philopœmen. Les alarmes n'ébranlent pas ces guerriers austères, dont les coups froidement mesurés sont mortels.

Ce groupe robuste écrase toutes les sculptures qui l'avoisinent, et par le caractère de l'exécution, et par la fierté du sujet, qui frappera toujours les âmes viriles. Le *Départ des volontaires de* 1792 est le plus grand élan d'enthousiasme qui ait remué les entrailles de la France.

DIAZ

Thomas Diaz de la Pena, bourgeois de Salamanque proscrit par le roi Joseph Bonaparte à la suite d'une conspiration politique, passa la frontière française à travers mille dangers et s'arrêta à Bordeaux avec sa jeune femme Maria Manuela Belasco, qui, sous le coup des fatigues et des agitations du voyage, mit au monde dans cette ville, le 20 août 1807, Narcisso Virgilio Diaz, aujourd'hui l'un de nos peintres célèbres.

Les réfugiés ne trouvèrent pas la tranquillité en France : Thomas Diaz gagna l'Angleterre où il mourut après trois ans de séjour. Sa veuve, caractère résolu, passa successivement de Bordeaux à Montpellier, de Montpellier à Lyon et de Lyon à Paris, où des amis de famille haut placés la protégèrent en belles paroles, selon l'usage du monde. Elle enseigna les langues pour vivre, et, à sa mort, son enfant âgé de dix ans fut recueilli par un pasteur protestant retiré à Bellevue dans les environs de Paris.

Le jeune Diaz, diablotin, tourmenté par la force du sang et livré à lui-même par le bon et négligent pasteur, passait sa vie à battre les bois et les chemins de Fleury, de Meudon, de Sèvres, de Saint-Cloud, aimables campagnes. Là, une nature sans violences rappelle la magie

des fêtes galantes de Watteau : le tronc des arbres y vient d'un jet opulent et gracieux dans les bas-fonds pleins de sources dormantes et sur les coteaux presque toujours enveloppés de légers brouillards qui rafraîchissent la verdure et semblent prolonger l'automne. Du haut du monticule où la chapelle de Notre-Dame-des-Flammes s'élève au milieu des cyprès, l'œil voit avec délices les rives de la Seine excoriées par la navigation, les blanches villas d'Auteuil, de Boulogne et les silhouettes de Paris, vaporisées dans le lointain. C'est par là qu'un jour le jeune Diaz, après avoir folâtré, s'endormit sur l'herbe. A son réveil il se sentit une vive douleur au pied droit, qui gonflait à vue d'œil. Une bonne femme le soigne bêtement, la gangrène paraît, on le transporte à l'hospice de l'Enfant-Jésus où il supporte coup sur coup deux amputations (la première opération n'ayant pas réussi), et il appelle aujourd'hui gaiement sa jambe de bois : « *Mon pilon!* »

Sitôt guéri on le mit en apprentissage chez un imprimeur, puis chez un fabricant de porcelaines, où il commença la peinture sur des assiettes, des compotiers, des pots de pharmacien, en compagnie de Jules Dupré, de Raffet, de Cabat, devenus comme lui des artistes célèbres. Il adorait le théâtre : les drames romantiques surexcitèrent l'ardeur naturelle de son tempérament; il fut l'admirateur fanatique de Delacroix et le mortel ennemi de la peinture « *finie et pourléchée.* » Au lieu de suivre les recommandations du porcelainier, qui voulait plaire au public par des images jolies et banales, Diaz s'avisa de lui peindre des esquisses *féroces.* L'homme à la porcelaine jeta les hauts cris. Diaz se précipita dans l'art libre, à ses risques et périls. M. Souchon, mort directeur de l'École de Lille, lui donna quelques leçons

de dessin ; mais l'impatient élève s'empressa d'échapper à cet habile homme et se mit à faire à la diable ses premiers tableaux, sans avoir rien appris.

Sigalon, ami, compatriote, élève de M. Souchon, et qui en ce temps-là travaillait à son *Athalie*, au milieu des horreurs de la misère, disait souvent : « Diaz a le plus bel avenir, s'il veut travailler ; c'est un fier tempérament de coloriste, et quelle facilité ! Il fait ses tableaux comme un pommier ses pommes. »

Sigalon était un homme robuste, au teint brun, aux larges épaules. Grosse tête obstinée, un peu lourde et commune ; physionomie patiente, attentive et paterne ; conversation sérieuse, pleine de faits, de bons jugements et d'histoires singulières. Il n'avait commencé que fort tard ses études spéciales. D'abord scribe de municipalité, ensuite élève d'une école provinciale de dessin, il ne faisait que des portraits de campagnards pour vivoter à la grâce de Dieu. Ce ne fut qu'après la trentaine que, par un suprême effort, il vint tomber à Paris avec une sœur, vieille mégère pleine de dévouement. Voué corps et âme à son art, Sigalon se privait de tout et vendait ses nippes pour avoir de quoi payer une séance de modèle vivant. Toujours aux abois, et trop souvent servile envers des protecteurs qui ne le protégeaient pas, il travaillait avec une constance héroïque. Ne pouvant rien pour lui-même, il fut utile à Diaz en le recommandant à quelques Nîmois qui lui firent barbouiller des toiles au prix de dix ou de quinze francs. Un amateur de la Provence, qui en possède une vingtaine, visitant il y a dix ans Diaz dans son atelier, lui disait : « J'ai des tableaux de votre jeunesse qui valent bien ceux que vous faites à présent. »

L'artiste, sous l'impression de *Notre-Dame de Paris*,

de *Lucrèce Borgia* par Victor Hugo, essayait des figures et des processions de moines, dont les robes et les capuchons le dispensaient d'études anatomiques, et prenait le désert pour sujet de ses paysages, évitant ainsi l'embarras de dessiner des arbres. Il montra une verve et une abondance prestigieuses à peindre les Arabes, les Turcs, les Odalisques, toutes les scènes de l'Orient qu'il n'a jamais vues que dans les images ou à travers la lumière des théâtres, et dont les somptueux vêtements et les armes étincelantes l'attiraient et le fascinaient par la turbulence de leurs couleurs.

Il faisait à merveille, lorsqu'il voulait s'en donner la peine, les fleurs et la nature morte. Voyez au palais de Saint-Cloud, dans la salle à manger de M. Salomon Rothschild et dans la maison de plaisance de son frère James, au bois de Boulogne, ces peintures exécutées en quelques parties à la manière fraîche et juteuse des vieux Flamands.

Déjà les yeux des marchands s'ouvraient sur lui : une dame Guérin, qui vendait des curiosités dans la rue du Faubourg-Poissonnière, lui prenait ses petits ouvrages ou les lui échangeait contre de vieilles peintures, des estampes, des armes, des costumes, des chinoiseries, des meubles amassés dans sa boutique, colifichets qui ont entraîné Diaz vers l'amour effréné du bric-à-brac et du luxe, et qui n'étaient pas alors portés au prix fabuleux et ridicule qui les rend inabordables aujourd'hui.

Diaz exposa au Salon de 1835 la *Bataille de Médina*, esquisse informe, surnommée par ses amis « la Bataille des pots cassés. » Vinrent les *Nymphes de Calypso*. M. Jules Janin posa, dit-on, pour le Télémaque. « Voilà, dit l'artiste, un tableau de confiseur. » Dans d'autres sujets, peints à la même époque, les accessoires et les

objets de nature morte, touchés avec beaucoup de fermeté et du plus beau ton, font oublier les parties faibles.

Bientôt il ouvrit sa veine inépuisable de *Dianes*, de *Vénus*, de *Baigneuses* et de *Cupidons*. Les marchands, les femmes élégantes du quartier Notre-Dame-de-Lorette et les financiers de la rue Laffitte se disputent encore à prix d'or ces voluptueuses images qui, à mes yeux, n'ont ni pensée ni passion.

Les *Bohémiens allant à la fête*, la *Rivale*, les *Délaissées*, la *Fin d'un beau jour*, les *Présents d'amour*, le *Maléfice*, l'*Abandon*, l'*Amour désarmé*, quelques paysages, et notamment le *Plateau de la Mare, près de la Gorge-aux-Loups*, à Fontainebleau : voilà, je crois, les meilleurs ouvrages de cet artiste à la main rapide, inépuisable, qui a fait cent fois plus de tableaux qu'il ne suscite de réflexions, qui tient pour ainsi dire le succès attaché au pied de son chevalet avec un ruban rose, et qui, selon le mot de Rubens, a trouvé la pierre philosophale sur sa palette. Je ne veux rien dire de son grand tableau, qui, à beaucoup près, n'a pas réussi à l'*Exposition universelle* de 1855, et qui accuse tous les défauts de l'auteur sans révéler la moindre de ses qualités ; mais une erreur, si énorme soit-elle, ne détruit pas la sympathie publique pour cet artiste très-heureux et très-fécond, trop fécond peut-être aux yeux du spectateur attentif et sérieux qui sait par expérience toute l'application et tout le temps qu'exige l'expression forte et vraie des caractères et des passions.

Diaz est dans la force de l'âge, et il conservera jusqu'à la mort l'impétuosité de son tempérament. Taille moyenne, complexion robuste, sang bouillant, teint brun, bistré ; chevelure, barbe et moustaches d'une abondance luxuriante et d'un ton noir bleu d'aile de corbeau ;

grands yeux aux prunelles veloutées dans un fond de nacre humide ; mouvements brusques, vivaces ; parole prompte, emportée, pittoresque dans sa crudité ; imprévue, mordante et comique dans son décousu et dans sa liberté sans frein. Cette parole originale rend vivement les impressions rapides qui traversent comme des feux follets le cœur et la tête de l'artiste dont le caractère généreux et sincère s'ouvre à deux battants devant le premier venu, et qui, en parlant des morts, des vivants ou de lui-même, se répand comme un vase trop plein. Cette abondance précipitée l'empêche de poursuivre à fond aucune idée sur les choses qu'il sent et qu'il connaît le mieux. Au reste, il ne discute pas ; il aime ou il déteste les hommes et les choses selon son goût et son humeur, sans moyen terme, — disposition qui chez un artiste n'est pas si mauvaise qu'on pourrait le croire ; — il s'impatiente, s'anime, s'emporte, brise quelquefois la raison et achève par un geste ou par des jurons, quand les mots lui manquent, une phrase commencée avec trop de feu.

Il me disait, pour montrer à quel point ce pauvre M. Ingres manque d'originalité : « Qu'on l'enferme avec moi dans une tour SANS GRAVURES ! *ce particulier* y restera avec sa toile vierge, incapable de rien tirer de lui-même, et j'en sortirai, moi, avec un tableau. »

Sans se montrer exempt d'injustice, Diaz est un excellent homme, serviable, humain et doux comme un mouton avec ceux qu'il aime. Il n'est pas jaloux de ses contemporains et il achète à l'occasion leurs tableaux qu'il fait voir et qu'il vante à tout le monde ; mais ses choix sont limités comme ses sympathies. « Ma peinture, disait-il un jour, fait bien dans les salons et les boudoirs ; les tableaux de Courbet resteront dans les anti-

chambres et les cuisines. » — « Possible, répondit Courbet, je ne les fais pas pour les mauvais lieux. »

Avec toute sa loyauté et sa franchise, Diaz sait protéger très-finement ses intérêts et déjouer tous les calculs de ses acquéreurs ; il se défend, il a raison. Son atelier est encombré de meubles, de tableaux, de tapisseries, de costumes orientaux et de brimborions d'un prix ruineux. Tous les accessoires de l'art romantique à la mode dans ces vingt-cinq dernières années étincellent, rayonnent autour de lui et lui font détester « nos gueux de paletots. »

Il a non-seulement la passion des belles choses, mais la fureur du luxe, de la magnificence, du faste. Quand il lui prend envie d'un objet, son désir est une fièvre d'enfant : rien ne l'arrête ; il jette l'argent à pleines mains. Je crois que, s'il avait la fortune de Rothschild, il ferait mouler en or massif pour sa maison les portes de bronze du baptistère de Florence. Cet artiste enthousiaste, généreux, imprévoyant, ne cachera jamais un sou chez un notaire. Cinquante mille francs gagnés à coups de pinceau tombent tous les ans de ses mains comme l'eau qui s'écoule à travers les mailles d'un panier.

Diaz est assiégé par les amateurs et les marchands, obligés de s'y prendre assez longtemps d'avance et de le payer fort cher pour obtenir de lui le moindre morceau. Cette vogue le condamne à sacrifier à la corruption du public, à travailler continuellement, à *chauffer son four*, comme disait Charlet en ses moments besoigneux, et ne lui laisse pas une heure de liberté pour la réflexion et l'étude. Aussi le voyez-vous produire par douzaines, avec la rapidité d'une usine, ces femmes et ces enfants aux cheveux d'or, aux chairs blanches et roses, figures ressuscitées des vignettes ou bien imagi-

nées et faites à la course, fourmillant de défauts et de qualités originales, séduisantes pour le vulgaire et trop souvent indignes du beau tempérament de cet artiste doué par la nature avec tant de prodigalité.

Il est vrai qu'il ne fait pas un compte sérieux de ces tableaux éparpillés dans le monde comme de folles graines et qu'il se réserve de donner à l'art toute sa conscience et tout son temps le jour où la fortune l'aura mis au-dessus des besoins et des soucis matériels. Faux et détestable calcul.

Les circonstances l'ont entraîné : enfant privé de toute éducation première, jeune homme livré à la misère et à ses passions, homme mûr gâté par la faveur publique, il ne pouvait guère manquer de suivre au jour le jour l'impulsion de la nécessité. Il a pris de bonne heure l'habitude de travailler pour vivre, et si les principes de l'art devaient, sous aucun prétexte, céder le pas aux intérêts ordinaires de la vie, Diaz serait bien autrement excusable que ne l'est Decamps qui, lui, né dans l'aisance et dans la liberté, semble n'avoir travaillé que pour plaire et pour vendre.

Diaz se soutient par l'ardeur de son tempérament et l'énergie de sa volonté ; mais ses bouillonnements sont suivis de grandes défaillances. Les artistes plus ou moins instruits qui ont essayé de le faire raisonner l'auraient dérouté depuis longtemps s'il était homme à oublier un seul moment ses impressions naturelles. Il sait bien aussi tout ce qui lui manque, il en gémit intérieurement, il le confesse quelquefois sans aveuglement et avec une rare franchise ; mais il va toujours droit son chemin et se console en disant : « Les ouvrages des académiciens, plus ou moins bien établis sur de grandes règles, sont toujours ennuyeux. »

Il ne vit donc que de sensations rapides et capricieuses. Il serait plus logique dans ses préférences et plus constant dans ses aspirations, s'il s'était mis de bonne heure à même de connaître, de comparer, de juger les choses, au lieu de se borner à les sentir. Tout lui saute aux yeux, rien ne le pénètre. Je n'ai jamais pu savoir précisément de lui les motifs qui l'ont quelquefois porté dans ces derniers temps de l'imitation de Boucher et de Watteau à l'impuissante recherche de la forme antique.

Il ne se montre très-conséquent avec lui-même que dans son amour des grands coloristes et dans son éloignement pour les autres maîtres qu'il ne regarde même pas. Obéissant à la loi des affinités, il voisine tour à tour chez Rembrandt, le Corrége, Claude Lorrain, Murillo, Velasquez, Rubens, Pierre de Hooghe et les petits Hollandais. « Voilà, dit-il, les clairs, les lumineux, les magiciens ; il me semble que tous ces *cocos*-là sont mes parents ; » mais il adore entre tous le Corrége : « Je vais à lui, ajoute-t-il, comme un papillon vole à la flamme : on a beau l'accuser de mollesse, de relâchement dans la forme, moi, je ne vois que sa couleur et son rayonnement ; discutera qui voudra sur son dessin, sur sa composition, peu m'importe ; il me plaît, cela me suffit ; je trouve après tout qu'il s'exprime aussi complétement que peuvent le faire ses plus illustres rivaux, et qu'en outre il est doué d'un charme particulier dont nul n'approche. »

Diaz ne se croit pas aussi porté qu'il paraît l'être vers les sujets convenus gracieux, et dont la fadeur contraste péniblement avec son humeur castillane ; mais le commerce le tient rivé au mauvais goût du public, et les chalands qui l'obsèdent à toute heure de leurs exigences

niaises entraînent son talent aux plus fâcheuses déviations. Il s'irrite avec une extrême sincérité contre la sottise bourgeoise ; mais il ne guérit pas de ses complaisances.

Quelques sujets terribles et fantastiques s'agitent, dit-il, dans son esprit, depuis quatre ou cinq ans : il se propose, si j'ai bonne mémoire, de peindre, après de longues et sérieuses études, la *Résurrection au cimetière* par un *clair de lune*, tableau dont chaque figure serait la personnification saisissante d'un vice capital de l'humanité.

Il s'inquiète singulièrement de baptiser ses tableaux ; mais les noms recherchés qu'il a donnés à ses compositions ne les font pas connaître. Il suit en cela l'exemple des littérateurs qui mettent tout leur esprit dans leur titre.

Je me souviens à ce propos du conseil qu'un écrivain donnait à un peintre après la révolution de 1848 : « Je vous apporte, disait-il, le sujet d'un superbe tableau : les *Trois Sœurs.* » Était-ce trois demoiselles de la ville, de la campagne, de Paris ou de Londres, les trois Parques, les trois Grâces ou les trois Vertus théologales ? Non pas ; c'étaient la Liberté, l'Égalité et la Fraternité ! Le journaliste ingénieux les voulait habillées l'une de rouge, l'autre de bleu, la troisième de blanc, sans penser qu'il proposait en somme pour sujet un drapeau tricolore.

Mais un mot sur le praticien : Diaz enlève vivement ses sujets à la pointe de la brosse, sans avoir pour ainsi dire au préalable dessiné ses figures, car il ne m'est pas possible d'appeler dessin les premières indications qu'il trace sur sa toile à coups de crayon blanc. Sa manière de peindre est variable comme son humeur : il

débute tantôt par les tons clairs, tantôt par les tons sombres, quelquefois par les tons intermédiaires, selon le caprice du moment et l'état de ses nerfs. Il se sert, mais beaucoup moins que ne le faisait Decamps, du couteau à palette, non-seulement pour obtenir par ce moyen des tons plus éclatants, mais surtout pour aller plus vite en besogne. Il emploie les couleurs à l'état vierge, c'est-à-dire sans les étendre dans l'huile dont il craint les mauvais effets pour l'avenir du tableau. Il exagère les empâtements et les frottis, mélange très-peu ses tons, de peur de les affaiblir, les subdivise à l'infini et les pose de proche en proche sur la toile comme s'il faisait des bouquets ou des assortiments d'échantillons, espérant arriver ainsi à des aspects très-variés ; mais il tombe dans un certain papillotage, excès contraire à la monotonie de Decamps, qui n'est pas coloriste.

Les meilleures peintures de Diaz sont, à mon goût, ses paysages, étudiés sinon à fond, du moins rapidement préparés d'après nature dans les plus beaux sites de la forêt de Fontainebleau. Les endroits que l'artiste y fréquente de préférence sont le Bas-Bréau, où les chênes séculaires semblent dans leur imposante vétusté avoir ombragé les sanglants sacrifices des druides et balancé les boucliers des guerriers gaulois ; les gorges d'Apremont, dont les endroits les plus pittoresques et les plus sauvages ont été dans ces derniers temps bouleversés par des semis de pins ; la vallée de la Solle, pleine d'accidents, de caprices énergiques, et plantée de hêtres, de bouleaux et de chênes entrelacés et mystérieusement confondus. L'artiste a peint souvent les grès, les mousses, les bruyères de ce pays de serpents et fait poudroyer le soleil à travers les riches et inextricables frondaisons.

Enfin, malgré les incertitudes, les faiblesses et les relâchements de son talent, Diaz a le mérite d'avoir conservé, entre Delacroix et Decamps, la force et l'originalité. Vous le reconnaîtrez toujours. On pourrait bien lui reprocher d'avoir vainement cherché à imiter le Corrége, les peintres galants du XVIIIe siècle et surtout Prud'hon ; mais on voit toujours à la fin qu'il est plutôt lié à ces devanciers par des sympathies de nature que par des tendances au plagiat. Son dessin d'ailleurs a des formes vicieuses dont il semble avoir seul le triste privilége, et que la vivacité, l'éclat, la fraîcheur et le velouté de son coloris ne lui font pas pardonner.

Il n'a compris qu'un des côtés de l'art ; mais il l'a saisi avec un rare bonheur. Moins calculé, moins volontaire, moins tourmenté que ne l'est Decamps, Diaz se montre en revanche plus facile, plus sincère et plus riche. Son ignorance est naïve et bonne fille ; celle de Decamps est étroite et dissimulée. L'un se ferme avec la dureté d'un cadenas, l'autre s'épanouit avec la splendeur d'un éventail.

Si Diaz avait eu le temps, les moyens, la volonté de se livrer fortement à l'étude, et si surtout la mode qui s'est attachée à lui ne l'eût pas perverti, il fût devenu, non pas seulement un des plus brillants *dilettanti* de la couleur, mais il eût encore fortement remué des pensées et des sentiments, tandis que ses caprices ne servent qu'à séduire et charmer les sens comme les parfums et les fleurs. En dépit de tout, Diaz est un peintre, un vrai peintre.

Mais il aura créé dans l'école moderne de bien dangereux précédents, et son extrême licence ne rencontre déjà que trop d'imitateurs. En se jetant dans tous les écarts d'une improvisation brillante et facile on ne ren-

verse pas le pédantisme des Académies, on le justifierait plutôt. La science est en elle-même une vraie force qu'on ne doit jamais dédaigner, et rien au monde ne dispense un artiste sérieux de l'étude et de la méditation. Delacroix et Decamps avaient déjà poussé trop loin le goût des esquisses prime-sautières au détriment des formes positives que les coloristes les plus fougueux, le Tintoret, Rubens et Rembrandt lui-même n'ont jamais à ce point négligées. Mais Diaz, dans ses tranquilles et souriantes peintures, n'avait pas, comme Delacroix par exemple, à rendre par l'emportement d'un premier jet les gestes violents, les physionomies agitées ; on pouvait attendre de lui plus de certitude et de correction. Diaz est l'homme des fêtes et des feux d'artifice ; Delacroix s'élance, au contraire, dans les atmosphères orageuses et il revient de la bataille souvent blessé, toujours vainqueur. Son désordre ressemble à celui de la guerre ; mais il ne faut pas oublier que ce grand artiste est aussi savant et réfléchi qu'il s'est montré passionné.

Les maniaques du ragoût, les fanatiques de la pochade, en mettant la palette au-dessus de l'idée, l'éclat extérieur à la place du caractère et de la force concentrée, sont arrivés à perdre de vue les grandes lois de l'Art et de la Nature. On ne sait pas toujours ce que le peintre a voulu faire dans un tableau confus, qui produit à première vue beaucoup d'effet. Il faut alors s'appliquer péniblement à démêler la forme des personnages et des objets, qui semble plutôt résulter du hasard que provenir de la volonté de l'artiste. Un de nos écrivains célèbres prit un jour un massif d'arbres, esquissé sur un panneau, pour un gros poisson, et il persista même assez longtemps de très-bonne foi dans cette manière de voir. Pareille méprise n'était peut-être pas encore arrivée.

Tout cela est déplorable ; mais qui faut-il accuser ? Les Académies. Elles ont dégoûté par leurs recettes étroites et par leurs insipides ouvrages le public, qui se jette de nos jours avec enthousiasme sur les nouveautés les plus déréglées. Ainsi, les mauvaises femmes font douter de l'Amour, les mauvais prêtres outragent la Divinité et les pédants ruinent la Tradition.

DECAMPS [1]

Je ne suis ni le parasite ni l'ennemi de nos gloires, ni l'esclave du lecteur. Aussi respectueux envers la loi sociale qu'envers mes propres pensées, je ne fais ni pamphlets, ni panégyriques ; j'écris dans toute la sincérité de mon âme l'histoire des artistes vivants comme s'ils étaient morts. Mes jugements ne flatteront ni ne blesseront sans doute ces hommes célèbres, leurs propres sentiments ayant à leurs yeux, par une vanité bien naturelle, plus de prix que n'en auront les miens, et, d'ailleurs, comme je n'ai été élevé ni à l'école des diplomates ni à celle des courtisans, je dis ce que je pense, et je pense ce que je dis.

J'ai la plus profonde vénération pour les maîtres de l'art, quand je songe surtout aux misères fatales mêlées aux grandeurs de leur vie et que je vois les favoris de la mode mesurer aujourd'hui leurs mièvreries prétentieuses à la puissante et immuable beauté de leurs chefs-d'œuvre. Lorsque je contemple, accrochées au chevet de mon lit, des estampes de quatre sous, les *Evangélistes* d'Albert Durer par exemple, mon imagination exaltée par ces figures expressives les poursuit jus-

[1] Mort en août 1860. Cette notice a été écrite de son vivant.

qu'aux derniers confins de leurs rêves mystiques, et ensuite, hélas ! les Apôtres frisés de M. Ingres me semblent de pauvres idiots moulés en cire pour représenter la Passion de Jésus-Christ au carré Marigny et à la foire de Saint-Cloud.

Je n'échangerais pas contre les tableaux si chèrement payés de MM. Ary Scheffer et Delaroche le plus petit morceau gravé de la *Mélancolie*, qui contemple de ses yeux profonds et tristes le spectre du dégoût secouant ses ailes de chauve-souris sur la ligne de l'horizon où le ciel et la mer se confondent dans l'Infini, aux derniers rayons du soleil couchant. Les plâtres des géants de Michel-Ange, vus à travers les lueurs de mon foyer qui s'éteint, me semblent projeter l'escalade du ciel, et la *Nuit*, endormie au milieu de mes livres, couvre à mes yeux de honte les Phrynés, les Bacchantes de Pradier, par ses formes grandioses, et me dégoûte à jamais de nos amours étiques et violentes par le calme souverain de sa beauté. Dans un ordre bien différent, les ascètes qui méditent et prient sous les porches gothiques ou dans les cadres primitifs m'émeuvent également par leurs expressions radieuses ; mais certains ouvrages de nos jours, remplis d'artifices pratiques au détriment de la pensée et des élans du cœur, me laissent insensible et glacé. N'allez donc pas craindre que je compare, comme tant de critiques aimables l'ont fait si souvent avant moi, la *Patrouille turque* de M. Decamps à la *Ronde des bourgeois armés d'Amsterdam*, qui s'avance tumultueusement au bruit du tambour à travers les ténèbres magiques de Rembrandt. Un tel rapprochement serait injurieux pour les deux maîtres à la fois, et comme j'ai confiance en la modestie de l'artiste français, j'espère qu'il me permettra même de placer sa *Défaite des Cim-*

bres au-dessous de la bataille de Salvator Rosa, qui épuise sa dernière violence dans la longue galerie du Louvre. Il y a des degrés en tout. [1]

M. Decamps a écrit sa propre histoire dans une lettre à M. Véron, qui l'a publiée dans un volume de ses *Mémoires* de bourgeois. Voilà deux hommes qui certes ne trouveront pas mauvais que je me permette de toucher aux vivants. Il est de ma loyauté de déposer pour un instant la plume pour laisser à M. Decamps le privilége qui lui est dû de parler le premier au lecteur :

« Au Veyrier, le 20 octobre 1854.

« En vérité, monsieur, ce n'est pas sans quelque embarras que j'entreprends de satisfaire le désir, tant de fois manifesté, d'obtenir de moi, et sur mon intéressante personne, quelques renseignements biographiques. — Une heure ou deux d'entretien, en me procurant l'honneur et l'avantage de votre connaissance, m'eussent de beaucoup paru préférables. — Je vais tâcher de suppléer en quelques lignes à cet avantage qui m'est refusé.

» Malgré la répugnance que j'éprouve à parler de moi, je ne crois pas devoir hésiter plus longtemps à suivre l'exemple que m'ont donné tant de grands hommes, mes contemporains, qui n'ont pas craint d'écorner largement l'œuvre de l'avenir, qui ne prendra certes pas, j'en suis certain, et pour beaucoup d'entre eux, le procédé en bonne part. — Quant à la partie critique qui, je n'en doute pas, doit accompagner la biographie, je m'en re-

[1] *Cour d'assises de Rouen*, 1845. — « M. le président à M. Alexandre Dumas, témoin : Votre profession? — Réponse : Je dirais poëte dramatique, si je n'étais dans la patrie de Corneille. — Le président : Monsieur, *il y a des degrés en tout.* »

mets à votre discrétion, certain, monsieur, que vous avez de moi une aussi bonne opinion que moi-même; ce dont, au reste, vous avez donné des preuves argent comptant, preuves qui ne se recusent pas de nos jours. — Après ce préambule, sans doute inutile, j'entre en matière.

» Decamps (Alexandre-Gabriel) naquit le troisième jour du troisième mois de la troisième année de ce siècle, c'est-à-dire le 3 mars 1803, et, j'ai honte de le dire, aucun autre prodige ne signala sa naissance. — Présenté à la municipalité le jour même, le petit Decamps fut accusé tout d'une voix (vu le volume exorbitant de sa personne) d'avoir enfreint je ne sais quelle loi ou ordonnance, qui enjoint aux parents d'avoir à faire inscrire les nouveau-nés dans un délai prescrit.

» Je paraissais déjà vieux vraisemblablement (je puis bien, ce me semble, employer par-ci par-là la première personne). Tant il y a que j'étais excessivement volumineux pour mon âge; ce qui ne m'a pas empêché d'être depuis assez chétif et souffreteux. — Faites, après cela, des conjectures sur les dispositions précoces.

» Ce qui eut cours en mes premières années sont choses communes à tous. L'enfant montra d'abord d'assez mauvaises dispositions : il était violent et brutal, bousculant ses frères; l'on en n'augurait rien de bon. Il atteignit ainsi l'âge où son père (homme de sens pourtant) jugea à propos d'envoyer ses enfants au fond d'une vallée presque déserte de la Picardie, pour leur faire connaître de bonne heure, disait-il, la dure vie des champs.

» Je ne sais ce que mes frères y apprirent. Quant à moi, j'oubliai bientôt et mes parents et Paris, et ce que notre bonne mère avait pris tant de soin de nous mon-

trer de lecture et d'écriture. Je devins, en revanche, habile à dénicher les nids, ardent à dérober les pommes. Je mis la persistance la plus opiniâtre à faire l'école buissonnière, — car il y avait une école en ce pays-là, — et si le magister a rarement vu ma figure, il n'en saurait dire autant de mes talons. J'errais alors à l'aventure, parcourant les bois, barbotant dans les mares. C'est là, sans doute, que j'aurai contracté ce grain de sauvagerie qu'on m'a tant reproché depuis, et dont le frottement civilisateur auquel les hommes aujourd'hui bon gré mal gré sont soumis n'a pu me dépouiller totalement. — Je ne prendrais pas la peine de coucher sur le papier de pareilles puérilités, si je ne savais de reste combien les moindres particularités intéressent dans la vie des hommes *célèbres*. — Je reviens à mon sujet. — Ayant vu faire à de petits paysans d'informes figures en craie, j'en taillais moi-même volontiers ; mais, dans ces ouvrages, le croirait-on ? je me soumis aux règles reçues. Le génie ne se révéla pas : l'esprit d'innovation ne m'avait pas encore apparemment soufflé son venin.

» Après trois années environ de cet apprentissage rustique, roussi par le soleil, suffisamment aguerri à aller nu-tête et parlant un patois inintelligible, je fus ramené à Paris dont je n'avais plus nulle idée. J'y fis longtemps la figure que fait un petit renard attaché par le col au pied d'un meuble.

» Ma pauvre mère, à qui ce mode d'éducation déplaisait horriblement, parvint enfin à m'apprivoiser et décrasser un peu, et je fus livré à l'inexorable latin. — Durant des années, les bois, les *larrils*, les *courtils* [1],

[1] *Larrils*, *courtils*, mots patois : *friches*, *herbages*.

me revinrent en mémoire avec un charme inexprimable; parfois, les larmes m'en venaient aux yeux.

» Peu à peu le goût du barbouillage s'empara de moi et ne m'a plus quitté depuis.

» A la pension, je me liai d'amitié avec un camarade gentil d'esprit et doué d'heureuses dispositions (Philibert Boichot, mort tout jeune); et, dès que je le pus faire, j'entrai comme élève chez son père, qui était peintre. M. Boichot me donna quelques bons avis; je lui dois des observations utiles; j'appris chez lui un peu de géométrie, d'architecture et de perspective. Je le quittai néanmoins, et fus reçu dans l'atelier de M. Abel de Pujol, que son bon tableau du *Martyre de saint Étienne* venait de placer au rang de nos meilleurs peintres. — Je travaillai volontiers dans les commencements. Malheureusement, le maître, bon et indulgent, absorbé d'ailleurs par ses travaux, était peu propre à me faire comprendre l'utilité, l'importance même des études dont je n'apercevais guère que la monotonie. Le dégoût me vint, et je quittai l'atelier. — J'essayai chez moi quelques petits tableaux : on me les acheta, et dès lors mon éducation de peintre fut manquée. Toutefois, je dus beaucoup à un amateur né avec une imagination et une ardeur d'artiste. M. le baron d'Yvry, par ses bons avis et sa verve chaleureuse, me tira plus d'une fois de l'apathie et du dégoût ou plutôt du découragement où je tombais de temps en temps; depuis mon début jusqu'à sa mort, cet homme aimable et distingué m'honora de sa bienveillante amitié.

» J'ai fait successivement plusieurs voyages, en Suisse d'abord, puis dans le midi de la France, plus tard dans le Levant, et en dernier lieu en Italie; mais le midi de la France conserva toujours sa bonne part dans

ma prédilection. — Je tâtai divers genres, marchant à tâtons, chancelant, trébuchant aux ornières et aspérités du chemin, m'accrochant aux ronces et buissons qui le bordent; sans direction, sans théorie, semblable enfin à un navigateur sans boussole, et m'épuisant quelquefois à poursuivre l'impossible. — Sorti par ricochet de l'école de David, je me trouvai nu et désarmé; car, malgré les puissantes et incontestables facultés de ce peintre, l'absence de toute observation sérieuse, le mépris et l'oubli de toute tradition fermaient l'avenir à ses errements : — « Voyez la nature! voyez l'antique! » Formule de l'enseignement d'alors, que le moindre examen réduit presque aux proportions d'une niaiserie. S'il ne s'agit que d'ouvrir les yeux, le premier rustre le peut faire; les chiens aussi voient. L'œil, sans doute, est l'alambic dont le cerveau est le récipient; mais il faut savoir s'en servir : nul n'est chimiste pour posséder des cornues, il faut apprendre à voir! Là est la théorie, là est aussi le titre glorieux de M. Ingres à l'admiration et à la reconnaissance des vrais artistes : il a bien vu et montré ce qu'il est important de voir. Son enseignement est tellement et si rigoureusement vrai, que les organisations les plus disparates y doivent trouver leur compte. Son principe est si radicalement fondamental et générateur, qu'on l'a vu poindre successivement dans les œuvres de ses plus violents détracteurs. Tant il est certain que toute vérité surnage! — J'ai toujours amèrement regretté de n'avoir pu, en temps convenable, profiter de ses précieuses leçons. Je compris et devinai presque la puissance de son moyen; mais il était trop tard déjà, et mes yeux à peine ouverts à la lumière... le mal affreux sous lequel je succombe m'est venu terrasser.

» Dans l'enseignement, toute théorie a une valeur si elle émane d'un esprit juste : c'est le bâton de l'aveugle. L'absence de tout principe est seule un mal. Chaque maître part d'un point théorique, et Rembrandt fut peut-être le seul artiste qui sut formuler du premier coup sa théorie et sa pratique sans aucun appris : aussi, pour n'en être pas le plus grand, doit-il être considéré comme le plus extraordinaire des peintres.

» En voilà bien long. — Toutes ces choses sont dans la tête de tout véritable artiste, et je me demande quelle nécessité d'écrire tout cela. Mais il faut bien remplir mon papier. Et que font les autres hommes, sinon dire et redire ce que d'autres hommes ont dit avant eux? Ces digressions m'ont éloigné de mon sujet : j'y reviens donc.

» J'essayai divers genres. Lorsque j'exposai cette grande esquisse de la *Défaite des Cimbres*, que je donnai conjointement avec un *Corps de garde turc*, je pensai fournir là un aperçu de ce que je pouvais concevoir ou faire. Quelques-uns, le petit nombre, la parcelle, approuvèrent fort; mais la multitude, l'immense majorité qui fait la loi, n'y put voir qu'un gâchis, un hachis, suivant l'expression d'un peintre alors célèbre et que la France aujourd'hui regrette, à ce que j'ai su quelque part.

» Quant à la critique imprimée (je parle de celle qui se lit), celle-là m'a toujours traité en enfant gâté, et, sur ma vie, je suis encore à deviner pourquoi j'ai été plus ménagé que tel qui me vaut bien. C'est au point que, dans l'opinion de beaucoup, je passe pour vivre avec elle (la critique) illicitement peut-être. Je me souviens même d'une gravure ou lithographie, dont l'auteur me représente serrant avec effusion les mains d'un écrivain, critique célèbre, que je n'ai malheureu-

sement vu et connu pour la première fois que l'an passé. A dire vrai, je suis peu sensible aux comptes rendus, abstraction faite bien entendu des éloges, desquels, comme tous mes confrères, naturellement, je demeure insatiablement affamé.

» Je ne crois pas devoir taire une particularité qui fut pour les dix-neuf vingtièmes dans ma célébrité *justement méritée*. La manie des animaux, qui m'a possédé et me tient encore un peu, celle des chiens surtout et des singes en particulier, m'a poussé à fabriquer des tableaux, dont ces intéressants animaux font les personnages. — Ces petits chefs-d'œuvre, reproduits, — non, — mais traduits, ou plutôt interprétés par la gravure, m'ayant d'abord mis à ma place, serviront un jour à donner à la postérité la plus reculée l'idée la moins exagérée de ma capacité et de mon savoir-faire. Tant il y a que je suis le peintre des singes, et bien connu pour tel ; ce qui sent un peu sa popularité et ne saurait se trop payer. J'en fais pourtant encore de temps à autre. — Je n'entrerai certainement pas dans le détail de mes productions, nomenclature insipide pour moi, inutile aux autres ; d'ailleurs les catalogues sont là. Je vous ai parlé des *Cimbres* parce que ce sujet est caractéristique de la voie que je comptais suivre ; mais le peu d'encouragement que je trouvai d'abord, le caprice, le désir de plaire à tous, que sais-je encore ? m'en ont plus ou moins détourné. — Je demeurai claquemuré dans mon atelier, puisque nul ne prenait l'initiative de m'en ouvrir les portes ; et, malgré ma répugnance primitive, je fus condamné au tableau de chevalet à perpétuité. Je vis avec chagrin tous mes confrères chargés successivement de quelque travail sur place. Là était mon lot, là était mon aptitude : pour moi, un tableau à

l'effet était un tableau fait; un tableau de chevalet ne l'est jamais. Et pourtant je forçai ma nature. Sans doute, les chétives productions qu'enfantait mon génie étaient peu propres à donner de mon imagination une idée bien relevée. Je le sentais, et je donnai le jour en diverses fois à de grands dessins et compositions; mais ce fut en vain. — On me demanda un tableau de chevalet, alors que j'en avais par-dessus la tête. Je l'entrepris néanmoins, mais avec amertume, et j'allais, après un long laps de temps, y mettre la dernière main, lorsque le mal affreux sous lequel je succombe vint anéantir mes espérances.

» J'exposai, il y a une dizaine d'années, une série de dessins vivement exécutés et par des procédés divers (*Histoire de Samson*). — J'espérais démontrer que j'étais susceptible de développements. Ces compositions, très-diversifiées de contextures et d'effets, présentaient cependant un ensemble homogène dans sa variété; difficulté vaincue qui passa parfaitement inaperçue. Les dessins furent fort loués sans doute, au delà même de leur mérite certainement; un amateur distingué me les acheta généreusement; mais ni l'État ni aucun de nos Mécènes opulents n'eurent l'idée de me demander un travail de ce genre. Et pourtant l'esprit d'invention ne me manquait pas, et j'aurais autrefois tiré parti de l'idée la plus saugrenue si l'on m'eût accordé une salle quelconque. Ce que j'eusse produit eût été fort attaquable, j'en conviens; mais enfin, organisé d'une manière particulière, ce que j'eusse produit fût un peu sorti de ce système de plafonnage usité. Cela méritait pourtant qu'on y songeât; mais bah! avec la prétention de marcher à la tête de tout progrès, nous sommes peut-être le peuple le plus routinier de la terre.

» Sans me mettre au niveau de cet excellent artiste, j'eus le sort de Barye. Ce génie piquant et original, aux aptitudes et études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde, se trouve trop heureux de pouvoir formuler ses idées dans les maigres proportions d'un *surtout* d'un usage impossible ; et finalement, il est triste de constater qu'un talent qui, seul peut-être, eût pu doter son pays d'un monument vraiment original, se vit réduit à la fabrication de serre-papiers. — Quant à moi, j'ai la conviction que la nécessité où je me suis trouvé de ne produire que des tableaux de chevalet m'a totalement détourné de ma voie naturelle. — « Nous n'avons rien fait pour vous, — me disait naïvement, en 1839, un directeur alors fort influent, — parce que, le public aimant, appréciant vos ouvrages, vous n'aviez nul besoin de nous. » Après une pareille déclaration, que faire, sinon prendre son chapeau, saluer et disparaître ? — C'est ce que j'ai fait. — Le mot de l'énigme est qu'il fallait demander, solliciter, se faire appuyer : toutes manœuvres pour lesquelles je n'avais nulle aptitude ; non par orgueil, comme on pourrait le supposer, mais par une sorte de honte et de répugnance tout à fait insurmontables.

» La seule particularité que je puisse citer, qui me soit personnelle, c'est de n'avoir jamais (dans l'acception la plus rigoureuse de ce mot) copié un pouce carré de peinture quelconque, non de parti pris, mais par suite d'un vague instinct de répulsion tout à fait incompréhensible ; car j'aimais la peinture par-dessus toute chose, et je me reprochais souvent cette lacune de mes études.

» J'ai toujours pris le plus grand plaisir à considérer toute peinture, et celle-là devait être bien mauvaise où

je ne trouvais pas quelque chose qui me plût. — Cette passion des tableaux me donna seule le goût du travail; car, monsieur, je suis né paresseux, et il m'a fallu, je vous jure, le désir bien grand de vous obliger pour m'en avoir fait écrire aussi long. — Je n'ai d'ailleurs jamais rien tant redouté qu'une plume : cela se fait bien voir à la manière chancelante dont je m'en sers.

» Agréez, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

» Decamps. »

« 15 novembre 1854. »

Pour expliquer exactement la vie et l'œuvre de M. Decamps, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur l'agitation de l'école française vers la fin de la Restauration. L'Académie des Beaux-Arts, menacée dans ses routines et ses priviléges pédagogiques par l'insurrection d'une nouvelle génération d'artistes, dirigeait particulièrement ses coups sur M. Eugène Delacroix, son jeune chef, son drapeau vivant, pour mettre ses rangs en déroute. Les romantiques les moins enthousiastes, ceux-là même qui avaient des objections sérieuses à faire à l'auteur du *Massacre de Scio* et de la *Mort de Sardanapale* exaltaient son génie avec la plus grande violence en voyant que l'Académie le poursuivait entre tous de ses haines et de ses outrages. On ne parlait que de lui dans les deux camps et dans le public : les uns le portaient aux nues, les autres l'auraient jeté dans un cul de basse-fosse. « Je ferais couper les mains à Delacroix pour l'empêcher de peindre, si j'avais assez de pouvoir, » disait un personnage éminent et oublié.

Il n'y a point de fumée sans feu et de gloire sans

bruit aussi l'importance actuelle de Delacroix, d'ailleurs si légitime, est-elle plutôt résultée du retentissement de ces débats et du dévouement politique de ses jeunes confrères, qui se défendaient en le défendant, qu'elle n'est venue de l'intelligente admiration de la France ; car un pays, au lieu d'applaudir librement à l'œuvre d'un novateur, ne fait guère autre chose que répéter comme un écho les noms qui lui sont imposés à son insu par les manœuvres des partis et les tirades des feuilles publiques.

C'est aussi en ce temps-là, je l'ai dit précédemment, que M. Ingres apparut à l'Académie, qui perdait la tête, comme un libérateur de pis aller. Il était à peu près inconnu, sans génie, retiré en Italie depuis 1802 dans une impuissance pleine d'amertumes, dans une misère avide de soulagements et de compensations, au sein d'un ménage trivial, mais uni et volontaire. Comme ce malheureux artiste n'avait fait en France que de rares, fugitives et stériles apparitions en vingt-deux ans, le discrédit attaché aux ouvrages passés de mode des derniers élèves de David devait épargner ses tableaux, qui, malgré leur médiocrité, se distinguaient par quelques traits d'exécution empruntés des vieux maîtres de Rome et de Florence [1]. Son caractère à la fois bourru, cassant, insidieux et obstiné sembla de l'énergie, et l'Institut, à bout d'expédients, en vint à se dire : « Voilà le gendarme

[1] Une certaine manière suave d'étendre la couleur et d'établir sur la toile l'égalité de l'empâtement, à l'exemple de Raphaël et d'André del Sarte. Mais un homme sans élévation d'esprit, qui voudrait être comparé à Pascal par ce seul fait qu'il serait parvenu à imiter sa signature et son parafe, nous ferait certainement rire. Voilà le cas où se trouve placé M. Ingres à l'égard des grands maîtres italiens.

envoyé par la Providence pour défendre contre les efforts de l'émeute la porte à demi forcée de notre sanctuaire. » Il était temps; M. Ingres complotait déjà dans les rangs ennemis.

La jeunesse, généreuse dans ses illusions, imprudente dans ses colères, aveugle dans ses dévouements, prenait aussi pour argent comptant les avances de M. Ingres, qui la priait de lui faire la courte échelle en simulant les idées romantiques et le mépris des tyrannies officielles. Heureuse du nouveau prétexte de faire pièce aux académiciens, cette jeunesse les hélait ainsi : « Faites les bons tableaux de M. Ingres, nous applaudirons ! » Surprise comme une prude dans les ténèbres, l'Académie reçut dans ses bras le médiateur sournois qui lui semblait conjurer pour le moment les périls de la situation.

Cependant deux artistes, actifs et avisés, qui différaient également l'un de l'autre par leurs ouvrages, MM. Delaroche et Decamps, prirent deux places de doublures entre MM. Ingres et Delacroix dont les renommées avaient grandi et tant grandi aux deux extrémités de l'école française par ces discussions fiévreuses. Je m'en tiendrai dans cette *Étude* à M. Decamps.

Outre les questions agitées contre l'Académie touchant le style, le choix du sujet et la liberté de l'impression, restait à vider le débat relatif aux moyens de l'exécution pure. Les professeurs surannés ne voulaient à aucun prix se départir de leurs recettes invariables dont la plus rigoureuse était, entre autres, celle qui ordonnait au peintre de frotter les ombres et d'empâter les lumières. La palette n'admettait qu'un certain nombre de couleurs rangées par ordre hiérarchique, la touche avait aussi ses lois inflexibles. Les caprices, les aspira-

tions, les élans du tempérament ne trouvaient pas la moindre échappatoire à cette exécution type dans laquelle l'artiste était comprimé comme un fou dans sa camisole de force.

M. Decamps, qui avait déserté avant le temps l'éducation du collége et n'avait pas appris grand'chose à l'atelier, comme il le dit lui-même, chercha les expédients et les palliatifs réparateurs : ce n'est pas en modelant des pavés chez M. Bouchot, ni en peignant des accessoires chez M. Abel de Pujol qu'il pouvait enthousiasmer Paris. Plus curieux, plus avisé que studieux et réfléchi, plein de tact et de ressources naturelles, actif, énergique, persévérant, juge précoce de son temps, il comprit à quel point il lui était nécessaire de faire voir, n'importe par quel moyen, quelque chose de nouveau à ce public blasé à mort sur les exhibitions courantes. Il rêva d'originalité, d'effets imprévus et résolut de régénérer l'exécution pittoresque par des coups insolites où le hasard jouait le premier rôle. Les artistes qui réclamaient naïvement la liberté de peindre à leur manière l'exaltaient bientôt comme un maître original qui venait briser au profit de tout le monde les entraves de la peinture. Pendant que Delacroix, Barye, Sigalon et tant d'autres sauvaient leur esprit de l'oppression pédantesque, Decamps travaillait à l'affranchissement de sa palette. Le jury mit ses tableaux à la porte des Salons d'exposition; de là grand bruit et grande renommée pour lui.

Pour faire à la sépia, à l'aquarelle, bon nombre de sujets familiers et piquants empruntés de la vie vagabonde des faubourgs, il parcourait les buttes Montmartre et Saint-Chaumont, les bords du canal de l'Ourcq, buissonnait dans la plaine Saint-Denis, sur les coteaux de

Pantin, et flânait à travers le clos Saint-Lazare, autrefois si pittoresque, aujourd'hui tant changé par les nouvelles constructions et par la ligne de fer qui passe près du boulevard des Vertus.

Ce clos Saint-Lazare, — si bien nommé par hasard, puisqu'il est devenu, pendant les sinistres et à jamais mémorables journées de 48, l'abattoir des prolétaires, — étendait, il y a quelques années, ses accidents calcaires et ses terrains vagues de la grille Poissonnière à la place La Fayette. Cette vaste et singulière arène était continuellement bariolée de personnages piquants : les célibataires paresseux y venaient promener leurs chiens malades, qui se médicinaient dans les touffes d'herbe; les gamins criards et batailleurs jouaient et se jetaient des pierres; les bohémiens de l'industrie cuvaient au soleil leur vin bleu, les savoyards montraient leur marmotte pour un petit sou et les vielleurs faisaient danser sur une planche les pantins, les polichinelles et les singes couverts de paillettes et de loques de pourpre.

L'artiste s'inspirait de ces bizarreries attirantes; mais il les traitait par le côté le moins naïf, s'attachant à l'étrangeté du costume, à la poésie du haillon, au lieu de poursuivre de toute son âme la vérité des gestes, l'expression des physionomies, le côté le plus touchant des scènes du ruisseau, côté par lequel Ostade, Brauwer, et de nos jours Daumier, ont rendu la pauvre canaille si digne de pitié.

Semblable à la plupart des jeunes gens qui n'avaient pour méthode et pour guide que leur caprice ou leur ambition, Decamps s'efforçait d'imprimer du caractère à ses tableaux et cherchait à s'élever par des expédients à ces hauteurs où l'artiste n'arrive que par le génie et la science. Il touchait d'une manière assez heureuse,

quoique mesquine, les choses faciles à rendre, les détails qui frappent les yeux du vulgaire, les chapeaux, les chaussures, le bois, la pierre, la paille, le pelage des animaux. En ce temps d'innovations plus ou moins sérieuses, où tout artiste cherchait à porter un coup décisif à l'enseignement de l'Académie, Decamps crut faire oublier tout de suite les procédés accrédités : il s'inquiétait beaucoup pour ses dessins et pour ses aquarelles de la qualité du papier, de sa nuance, de son grain, de son épaisseur et combinait tous les moyens possibles de l'attaquer afin d'obtenir du relief ou de la transparence ; il avait l'air soucieux d'un alchimiste en choisissant ses crayons et ses pinceaux, en comptant les gouttes d'eau nécessaires à ses lavis ; il ajoutait enfin des mots au vocabulaire technique : *draguer*, c'était traîner le pinceau à peine humecté et chargé de sépia sur le papier ; *estamper* voulait dire presser sur le dessin un morceau d'étoffe ou de dentelle trempé dans la couleur.

Ce raffinement tourmenté ne se voit pas toujours dans des dessins et dans des aquarelles où Decamps n'a pas à faire jouer des couches successives de couleur. Ses premiers tableaux à l'huile, entre autres *Don Quichotte et Sancho*, semblent même assez simplement faits. L'auteur y est fort loin de ces artifices affectés plus tard dans le *Bazar* et dans le *Boucher turc*. Ajoutons que les tableaux de la jeunesse de l'artiste font bien moins d'effet que ses aquarelles ; car il n'avait pas encore sur la toile l'expérience vite acquise sur le papier. En *draguant* sa feuille de *torchon* ou de *demi-torchon*, en la grattant jusqu'à la crever, en la rapiéçant après comme une culotte de pauvre pour la repeindre, il atteignait un prestige de vigueur et de ressort qui m'a frappé.

Il n'est pas à dire pourtant que les premières toiles de M. Decamps soient à dédaigner : sans doute il y sacrifiait déjà beaucoup trop au métier ; mais il ne s'évertuait pas, comme il l'a fait depuis, à tirer des *ficelles.* Ses chenils, ses Savoyards, ses bûcherons et ses barques de halage avaient beaucoup de caractère. Les reproches qu'on pouvait lui faire quant au choix du sujet manquaient de portée ; les maîtres flamands et hollandais nous touchent malgré l'humilité de leurs personnages. Les fumeurs, les ivrognes, les chiffonniers, les mendiants de Teniers et d'Ostade vivront dans la mémoire des hommes, tandis que la plupart des compositions, couronnées comme nobles par les Académies, serviront un jour de paravents et moisiront dans les galetas.

La jeune école exaltait l'originalité de M. Decamps, vantait tour à tour son ragoût, sa pâte, sa demi-pâte, la finesse, l'éclat de ses tons, l'esprit, l'énergie de sa touche. Ces excès d'enthousiasme poussèrent l'artiste à exagérer sa manière. Les compliments sont des poisons. Dès lors il fit tentative sur tentative, ce qui ne contribua pas à calmer son humeur irascible. Si dans son enfance il « bousculait ses frères, » il devait à cette heure battre le singe qui lui servait de modèle, la pauvre bête !

En abusant d'une note par laquelle Léonard de Vinci recommande au peintre de faire attention à certaines formes étranges qui se trouvent parfois sur les vieux murs, dans le feu ou dans les nuages, M. Decamps se mit à faire toutes sortes de recherches bizarres. Il espérait surpasser par de promptes trouvailles les chefs-d'œuvre longuement médités ; il ne crut pas nécessaire d'étudier le modèle vivant : claquemuré dans son atelier, il y attendit des visions. Les ézéchiastes passaient

des journées tout nus à se regarder le nombril : à la fin leurs yeux éblouis et lassés s'emplissaient de merveilles. M. Decamps immobile et couché sur un tapis apercevait toutes sortes d'images dans la fumée de sa pipe ou dans les flammes jaunes, rouges et vertes de son foyer.

Des morceaux de sucre accumulés sur le carreau de l'atelier lui semblaient être les rochers de la Provence, qui servent de fond à la *Bataille des Cimbres*, et il disait un jour, avec une curiosité maladive autour d'un vivier herbu de Fontainebleau : « Ah ! si je pouvais passer une heure sur le dos au fond de ce vivier, je tirerais de ce tas d'herbes de magnifiques forêts vierges ! » Mais en exerçant ainsi son imagination à prendre des morceaux de sucre pour des montagnes et des herbages pour des forêts, au lieu de contempler les forêts et les montagnes elles-mêmes, il allait tout au rebours de l'Art et arrivait du petit au médiocre et non pas du grand à l'immense et de l'immense à l'infini.

Voilà comment M. Decamps n'excitait que la partie capricieuse de son génie. En s'émerveillant de ces chimères, il oubliait la vérité ; il rêvait au lieu d'étudier ; aussi n'a-t-il jamais été sûr ni de sa tête ni de sa main. C'est surtout dans la jeunesse qu'il faudrait dominer à force de travail les difficultés de l'exécution, qui plus tard nous désolent et deviennent insurmontables.

MM. Horace Vernet et Delacroix, deux artistes bien opposés, mais l'un et l'autre très-fertiles, ont eu toute leur vie une plume, un crayon ou un pinceau à la main ; ils ont laissé partout des preuves de leur fécondité sur le premier morceau de papier venu et travaillé plutôt encore par goût que par intérêt. Je ne connais guère de dessin de M. Decamps qui ne semble fait pour être

vendu : la feuille de papier est choisie, le sujet se trouve bien au milieu, les marges ménagées appellent le cadre doré et le commissaire-priseur.

M. Decamps débutait à peine et déjà les Israélites se disputaient à prix d'or les raclures de sa palette ; on sent qu'il a souvent sacrifié l'art au commerce. Aussi reconnaît-il lui-même sa carrière manquée. Voilà ce que c'est que d'avoir été de bonne heure gâté par le succès ! La maturité arrivée, on n'a plus le temps de recommencer des exercices gratuits, et il faut soutenir sa gloire quand même.

Après avoir une bonne fois résolu de remplacer l'étude par le caprice, M. Decamps a tiré de ses trouvailles le parti le plus raffiné : quand la ligne horizontale qui doit séparer le ciel de la partie solide du tableau était fixée, il pouvait, au-dessous de cette ligne, travailler au petit bonheur, tirer de ses résidus de palette étalés au couteau sur la toile des roches, des flaques d'eau, des plantes, des mousses, des buissons, de vieux troncs d'arbres, des hommes ou des animaux.

Notons bien ceci : quelquefois l'artiste ne dessinait rien sur sa toile, ni au crayon ni au pinceau ; il y faisait une couche des diverses couleurs dont sa palette était chargée ; de ce mélange de hasard se dégageaient des images vagues, comme on en peut voir dans le marbre et dans certains bois d'ébénisterie. Le peintre effaçait les moins déterminés de ces fantômes et gardait les autres pour en faire en quelque sorte les êtres réels du tableau.

Lorsqu'il n'a pas pris ses motifs ou ses figures dans les dessins, dans les gravures des maîtres, ce qui lui est souvent arrivé, je le prouverai tout à l'heure, il s'est à peu près borné à suivre les incitations du caprice. L'idée n'est presque rien pour lui ; seul le raffinement

de l'exécution l'inquiète : aussi passe-t-il avec indifférence d'un sujet à l'autre, du singe à l'éléphant, de l'âne au tigre, du Bédouin au chasseur, d'*Eliézer et Rébecca* aux chenils et aux bouledogues, de *Joseph vendu par ses frères* à des troupeaux de canards, de la *Défaite des Cimbres* à des *Chevaux de halage*, des *Joueurs de cartes et de boules* à Samson, de l'*Homme qui cherche des truffes* avec un cochon à *Diogène* qui cherche des hommes et ne trouve que des ivrognes dans les truanderies populaires.

M. Decamps vantait les parties vicieuses de son exécution et cachait à tout le monde ce qu'il savait de bon. De tous ces moyens pittoresques, aujourd'hui connus comme le secret de Polichinelle, le pire, sans contredit, est celui qui consiste à peindre le ciel après toutes les parties solides du tableau. Voyez *Joseph vendu par ses frères*, *Une rue de village en Italie*, *Eliézer et Rébecca.* Ces ciels, dont on a tant loué la profondeur et la lucidité, ne s'accordent pas avec la terre. Les premiers plans de la toile sont couverts d'épaisses ombres que l'œil ne peut traverser ; les objets s'enveloppent de glacis bruns; les eaux chargées de bitume reflètent mal la lumière du firmament. En regardant de près toutes ces petites toiles on est tout d'abord piqué par l'étrangeté de l'exécution ; si on les examine d'un peu loin, leurs parties mal liées se disloquent et tombent par pièces.

Ç'a été véritablement un désastre pour l'artiste que d'avoir accroché l'un à la suite de l'autre ces cinquante tableautins à l'*Exposition universelle :* les connaisseurs ont vu pour une bonne et dernière fois toute sa monotonie. Les paysages de Théodore Rousseau, intercalés ensuite de distance en distance, n'ont pas corrigé cette mauvaise impression. Ces deux files de Decamps, d'une

harmonie brun fauve et tachetées de blancs empâtements, m'ont fait l'effet de deux ruisseaux de nicotine chargés d'écume.

On a pourtant raffolé, — la mode changera, — de ces peintures faites à coups de truelle, de ces rochers et de ces murailles animés comme par grâce de figurines capricieuses. Les billets de banque pleuvaient sur lui, et Sigalon n'avait pas deux sous dans sa poche après avoir fait *Locuste* et *Athalie;* pour comble de malheur, un brutal intendant des Beaux-Arts le mettait à la porte de son cabinet en lui disant : « Vous reviendrez quand vous saurez votre métier. » Voilà pourtant le sort des hommes de mérite livrés par un gouvernement à l'insolence des bureaucrates. Une des nobles actions de M. Thiers est d'avoir tendu la main à Sigalon ; mais il était déjà trop tard.

Ce qu'il y a de plus frappant, ai-je dit, dans l'ensemble des ouvrages de M. Decamps, c'est la monotonie de la couleur. Un artiste naïf dans ses impressions et simple dans ses procédés ne manque jamais de variété ; mais un peintre toujours en quête de moyens nouveaux et factices sera forcément monotone. Ce n'est certes pas la bonne volonté qui a manqué à M. Decamps : il s'efforce de ne jamais travailler de la même manière ; tantôt il commence par une espèce de grisaille, où le ton violet domine pour servir de base à des tons francs et solides ; tantôt il ébauche sa toile vierge au moyen de bruns transparents, comme il ferait une sépia ; une fois, armé d'un torchon, il frotte vivement sur un fond rouge fraîchement préparé toutes les places qu'il destine aux clairs du tableau, depuis les demi-teintes jusqu'aux lumières les plus vives ; une autre fois il cherche d'abord ses personnages à coups de crayon blanc sur la toile

vierge, fixe les contours à la mine de plomb ou à la plume ; il lui arrive enfin d'enlever à la fois la forme et la couleur d'un pinceau décidé et rapide.

Mais bientôt, retombant dans les complications, il extrait de ses couleurs l'huile dont il redoute les infiltrations délétères ; promène sur son tableau des éponges, des chiffons, des rondelles de pommes de terre, et met ses esquisses au séchoir, comme la blanchisseuse y mettrait son linge, ou dans un four, comme le pâtissier y cuirait ses gâteaux.

M. Decamps, déjà tourmenté par l'aquarelle, est bien un autre homme quand il peint à l'huile : là, les difficultés ne sont faciles à vaincre ni toutes à la fois ni une à une : l'artiste ne peut en même temps empâter, glacer, frotter ses tableaux, employer les siccatifs et les mordants ; il faut se résigner à supporter les longs intervalles qui s'écoulent de l'une à l'autre de ces opérations. Dans la gouache et dans tout autre lavis les parties séchant à mesure qu'elles sont faites, le peintre est moins exposé à s'interrompre, à s'irriter, à se dégoûter.

M. Decamps n'est venu à bout de certains tableaux qu'à force d'acharnement et de ruse. Il ne mène pas son sujet, c'est son sujet qui le mène. Dans le *Souvenir de la Turquie d'Asie*, il avait d'abord mis une rue, un porche et un âne : tantôt c'était l'avant-train de l'animal qui n'allait pas, tantôt c'était la croupe. Après mille essais inutiles, l'artiste fit de la rue, du porche et de l'âne un canal où nagent des canards, qui, par parenthèse, *semblent nager dans le granit*, tant il a dû *empâter* l'eau, la *glacer*, l'*empâter* encore. Parfois il fait une fenêtre ou une porte dans un mur, plutôt bâti que peint, et l'on voit tout le mal qu'il se donne ; il tire de l'eau

d'un rocher ; puis il pétrifie l'eau. Le tableau, à sa dernière métamorphose,

Sera-t-il dieu, table ou cuvette?

L'auteur n'en sait rien. Après avoir attiré l'attention par une scène de chiens malades, appelée *Opital des Galeus*, et par la *Défaite des Cimbres*, M. Decamps s'est rendu fameux par ses sujets orientaux. Il avait fort peu séjourné dans le Levant et fait sur place un bien petit nombre de croquis. Cela me porte à croire que la plupart de ces scènes orientales sont tirées des carrières de Montfaucon : les accidents calcaires, les échoppes et les chantiers des environs ont subi seulement quelques transformations pittoresques; les voyous errants des faubourgs de Paris, qui y figurent les Orientaux, ont reçu des lettres de naturalisation albanaise ou smyrniote, écrites par l'artiste à coups de crayon et corrigées à la mie de pain. Il ne lui manquait rien du reste pour les équiper à son gré, dans cet arsenal d'armes et de costumes dont voici l'inventaire [1] :

[1] Vente des armes, costumes, etc., composant l'atelier de M. Decamps, 21, 22, 23 avail 1853;

Fusil kabyle à capucines d'argent, et son étui. — Autre fusil de chef, incrusté avec demi-étui et mesure à charger. — Fusil albanais, garniture d'argent. — Fusil anglais à canons superposés. — Carabine navraise. — Carabine de chasse à silex. — Carabine à piston. — Canardière garnie en argent, époque Louis XIV. — Canardière anglaise, à rouet, mesure de charge et clef, époque de Charles Ier. — Fusil de dame, à rouet, et une petite poire à poudre assortie, époque de François Ier.— Arquebuse allemande, incrustée de cuivre, à rouet, avec poire à poudre. — Arquebuse à rouet, incrustée de nacre et d'ivoire, époque de Charles IX, avec poire à poudre et clef. —Arquebuse allemande, à rouet, avec poire à poudre en ivoire. — Arquebuse à rouet, garnie d'ivoire gravé. — Arbalète

M. Decamps a été loué à l'orientale. Peut-être, une fois exalté par la renommée, a-t-il conçu l'idée de s'élever au-dessus des vieux maîtres. C'est fatigant aussi, il nous le confesse lui-même, de se voir condamner à perpétuité aux petits tableaux de chevalet, et de ne s'entendre jamais appeler que le peintre des ramoneurs, des braconniers, des chiens et des singes; mais il ne s'agit pas non plus d'enfler son génie par tous les expédients possibles, de pourchasser à faux la beauté du contour des statues antiques, qui autrefois l'effrayaient de « leurs yeux blancs, » d'exalter M. Ingres, d'abord dédaigné, et de gémir sur le malheur de n'avoir pu suivre les sublimes leçons de ce grand maître. Qui empêchait M. Decamps de les suivre, ces leçons, lui né libre avec dix mille livres de rente? A quoi bon envier les

de chasse avec ivoire gravé. — Arbalète italienne, propre à lancer des balles. — Arbalète de rempart, avec un casque. — Arbalète garnie de cuivre, avec un casque. — Paire de pistolets à rouet, époque de François Ier. — Paire de pistolets albanais, garniture d'argent. — Pistolet à rouet et deux éperons anciens. — Paire de pistolets, époque Louis XIV. — Gaîne à pistolets. — Modèle de canon, époque Louis XIV. — Modèles de pièces à pivot et de mortier. — Modèle de canon. — Modèle de fourgon. — Pièce de rempart, modèle anglais. — Pièce, ancien modèle. — Forge et tombereau, jolis modèles. — Petit modèle de canon, système de l'Empire. — Yatagan grec, fourreau d'argent avec chaîne. — Yatagan de Tunis. — Yatagan ancien, fourreau d'argent. — Petit yatagan grec et poignard de mameluk. — Poignard circassien. — Poignard, lame indienne. — Poignard. — Poignard à manche en vache marine. — Petit poignard de femme. — Couteau de femme, avec virole d'or et fourreau en vermeil. — Couteau turc, poignée en jade. — Couteau turc. — Couteau de chasse, époque Louis XV. — Criss malais et coutelas indien. — Kandgiar persan. — Sabre de mameluk. — Sabre persan. — Sabre turc. — Sabre de mameluk. — Sabre de cavalerie, casque et cuirasse. — Épée de chevalier, très-ancienne. — Grande épée norvégienne. — Deux grandes épées. —

têtes ovales, les purs contours et les groupes rhythmés de Raphaël, les sites grandioses de Poussin, et pourquoi glaner dans les compositions de certains maîtres oubliés du XVIIe siècle?

Dans son voyage en Italie, M. Decamps a perdu son style à la recherche du *style;* comme le paysagiste Cabat qui, lui aussi, s'est égaré dans les grandes ruines de la terre classique. Mais M. Decamps est un homme assez adroit pour éviter l'imitation directe du Poussin, dont l'œuvre est trop connu. Quand il a pensé que ses petits sujets n'inspireraient pas d'assez belles phrases aux journalistes, qui, après tout, ne peuvent pas faire des dithyrambes sur un singe pelé, et qu'il a voulu faire son ascension dans les régions du grand style, il s'y est pris comme on va voir :

J'ai déjà parlé des plagiats de M. Ingres; pourquoi tai-

Épée, acier ciselé, époque Louis XV. — Épée écossaise, gantelet. — Hallebarde. — Cotte de mailles et deux vieux casques. — Étriers turcs et étriers tartares. — Selle turque. — Bride turque en soie, avec son mors argenté. — Housse persane brodée. — Camail doré, caparaçon, étriers. — Cartouchière et sabre.

Costume de femme mauresque, culotte, babouches, etc, etc. — Pelisse kurde, coiffure syrienne, manteau valencien, deux écharpes, veste turque. — Écharpe tunisienne. — Diverses pièces de costumes italiens. — Costumes albanais (complet). — Costume or et argent. — Machelack, un burnous. — Costume de Mauresque, veste, caleçon, ceinture et chemise. — Écharpe et riche coiffure arabe. — Costume chinois (mandarin militaire), robe, caleçon, bonnet, souliers, jambiers et ceinture. — Portière en soie brochée d'or de Brousse. — Deux ceintures, un turban. — Costume de femme juive d'Orient avec le sarma en argent, coiffure brochée d'or. — Costume de Bédouine (complet). — Chemise et caleçon de soie. — Deux vestes turques, dont une de femme, une chemise de soie et une ceinture de mousseline brodée. — Veste, caleçon, paire de babouches turques pour femme. — Robe de femme égyptienne avec le voile, chemise de fellah et babouches.

rais-je ceux de M. Decamps? Ses croquis lithographiques publiés par l'éditeur Gihaut, et qui ont eu tant de succès, rappellent trop les paysages gravés à l'eau-forte de Cottman et les sujets de chasse de Howith; passons; mais ses dessins qui représentent les épisodes de la vie de Samson sont à la lettre pillés dans l'œuvre d'un maître à peu près oublié du XVII[e] siècle, François Verdier, que l'on appelait de son vivant « le second Poussin. » Le lecteur qui serait tenté de m'accuser d'exagération pourra consulter le volume in-folio du cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale intitulé : *Œuvre de F. Verdier*, immatriculé D [a], 54.

Il trouvera dans cet ouvrage quarante épisodes de la vie de Samson, la plupart très-bien composés, et il reconnaîtra sur place que M. Decamps, qui revendique l'honneur de l'invention, s'est montré précisément dans ces scènes bibliques un véritable plagiaire. Dans le sujet de *Samson emmené prisonnier*, il se borne pour toutes variantes à donner à la figure principale de Verdier une culotte rouge et à lui attacher une corde au cou. Après avoir calqué la figure de *Samson emportant les portes de Gaza*, il l'a mise à l'arrière-plan de son dessin; il ne pouvait la laisser au premier plan, comme Verdier l'a fait dans un plus petit cadre, sans se donner au moins la peine d'en augmenter matériellement les proportions. J'en pourrais dire bien d'autres, mais il suffit de trouver la tête et la main de Verdier dans les sujets où M. Decamps a cherché le grand style.

Verdier fut l'un des gendres de Lebrun; ses travaux au palais de Versailles, mêlés à ceux de son beau-père, sont remarquables. Verdier fut aussi un des premiers, sinon le premier, des directeurs de l'école française à Rome. Les Audran, Drevet et Poilly ont gravé

des compositions de lui, qui se distinguent par la noblesse et la pondération des groupes.

Quand l'influence de Mignard eut renversé celle de Lebrun, Verdier cessa d'avoir à faire de grands travaux officiels ; les graveurs s'éloignèrent de lui, et il tomba dans la misère en vieillissant. C'est alors qu'il se mit à vendre aux étalagistes forains et à quelques amateurs des dessins qu'il composait pour gagner strictement son pain, car il les vendait quinze ou vingt sous chacun, ou bien cinq ou dix francs la série. Les milliers qu'il en fit à la sanguine, à la pierre noire, à la plume, au lavis ou aux deux crayons, encombrèrent les portefeuilles des revendeurs et tombèrent à des prix vils. J'en ai quelques-uns des plus hâtifs, productions faméliques, indignes de ce beau talent, et d'autres que l'auteur a marqués de sa forte empreinte avant que de les disperser comme des feuilles mortes au vent de l'adversité.

Que d'artistes auraient pu se servir de ces dessins originaux la plupart non gravés et les détruire ensuite ! Mais quelque jour une répétition ou une méchante copie se retrouve et le mystère est éventé. Deflorenne, marchand d'estampes du quai de l'École, avait trois ou quatre cents Verdier ; le vieux Leloutre, qui tenait son étalage non loin du pont Saint-Michel et de la rue de la Harpe, en avait aussi beaucoup et il savait de tradition toute sorte de particularités sur la vie de l'auteur.

Un artiste qui dès le commencement de sa carrière est, à l'exemple de M. Decamps, assez riche pour acheter beaucoup d'estampes ou assez studieux pour passer en revue toutes les collections évite difficilement les réminiscences ; je reconnais aussi qu'une bonne donnée, manquée par un peintre médiocre, peut être reprise

par un peintre capable d'en tirer le plus brillant parti. Shakspeare ne s'est pas déshonoré par ses captures sur de barbares devanciers; Molière disait : « Je prends mon bien où je le trouve, » en dépouillant Cyrano de Bergerac; et c'est sans doute à ses propres ouvrages que M. Decamps a pensé en disant : « Et que font après tout les hommes, si ce n'est répéter ce que d'autres hommes ont dit avant eux ? »

Il n'est pas permis de louer le plagiat, fût-il commis par Shakspeare et Molière, mais il ne viendra jamais à l'idée de qui que ce soit d'accuser ces deux grands hommes de stérilité. Quand ils ont pillé quelqu'un, ils l'ont fait *en tuant leur homme*, c'est-à-dire en le faisant à jamais oublier par leur supériorité.

Il ne faut pas non plus que M. Decamps s'imagine avoir fait comme Rembrandt qui, dit-il, « formula du premier coup sa théorie sans aucun appris. » Rembrandt avait eu, au contraire, une éducation professionnelle très-solide, et d'ailleurs il était doué d'un merveilleux tempérament. Ce n'est pas lui qui empruntait du voisin; il était trop riche.

Bien que M. Decamps n'en soit pas là, il faut lui reconnaître d'éminentes qualités : le goût du pittoresque, l'amour de tout ce qui a du caractère. Il fait sur la nature de très-vives observations. Quelques-uns de ses petits sujets sont fort piquants : les singes amateurs, les chiens savants, les chasseurs, les chenils et les poulaillers. Dans des scènes, sérieusement tirées de l'Orient, les types sont, au dire des voyageurs, d'une grande vérité, et la manière dont il les dispose et les habille plaît aux artistes comme un ingénieux assortiment; les armes, les accessoires bien rendus donnent plus d'accent à ces scènes étrangères.

Mais l'artiste tombe toujours en escaladant les hauteurs de la Bible ou de l'Histoire. La profusion des dessins et des gravures ne lui sert alors de rien. Ses architectures mesquines ne se rattachent à aucun style; la demeure de Dalila est une espèce de chalet; Samson renversant les colonnes du temple témoigne assez de l'impuissance de M. Decamps dans la grande peinture. Samson, qui paraît petit, occupe à lui seul en étendant les bras un tiers de cette enceinte dont l'étendue n'est donc que de trois brassées. Comment l'artiste a-t-il pu colloquer un si grand nombre de personnages à la droite et à la gauche de son héros?

Lui, qui fait si bien les burnous et les vestes des Orientaux, ne peut se tirer des plis du costume antique; il les découpe à coups de crayon à tout hasard, comme un enfant colère tailladerait ses livres à coups de canif; lorsqu'il vise à la précision de la forme au moyen d'un contour arrêté, il rapetisse ses personnages et il n'exerce réellement quelque prestige sur le spectateur que s'il prend le parti de faire foisonner dans une esquisse, dans la *Défaite des Cimbres* par exemple, des foules dont l'aspect reste indéterminé.

Ses vainqueurs ont l'air de combattre; ses fuyards ne peuvent pas courir : tantôt leurs membres roides semblent suspendus et tantôt englués dans leurs ombres portées comme en des flots de poix.

Si M. Decamps n'a pas le geste, c'est qu'il manque d'impressions. Le drame pittoresque s'allume dans le cerveau et dans le cœur de l'homme et non pas sur ce morceau de bois chargé de couleurs qu'on nomme une palette. J'ai tout lieu de croire que jamais l'enthousiasme n'a secoué dans l'âme de l'artiste ses divines étincelles. Je ne regarde pas comme des inspirations suffisantes

son libéralisme constitutionnel de 1830, si vite refroidi, et ses caricatures contre les rois Charles X et Louis-Philippe ; je ne pense pas non plus qu'il ait eu dès la jeunesse l'amour des maîtres élevés.

Mais, à défaut d'inspiration, je ne puis m'empêcher de reconnaître une certaine férocité au fond du caractère de l'artiste : Voyez donc l'acharnement qu'il apporte dans l'exécution de quelques sujets, notamment dans le *Supplice des crochets* et dans le *Boucher turc*, qui sont, à mon avis, ses deux meilleurs tableaux de caractère ! Je la vois encore percer, cette férocité, dans le mépris ordinaire avec lequel il traite l'homme : l'homme passe dans ses tableaux comme un bandit, comme un mendiant ou une brute. Les chiens, les ânes, les canards n'y laissent de place convenable à personne.

M. Decamps est de taille moyenne, un peu déjetée. Il a la démarche traînante, les bras longs, les mains sèches et actives, les épaules larges, la poitrine rentrante, la tête penchée. Son front très-bien coupé est à demi dépouillé, comme celui de l'officier de cavalerie qui a longtemps porté le casque ; ses yeux gris bleu, enfoncés sous des arcades osseuses, lancent des feux obliques. L'ensemble nerveux, remuant et fatigué de la physionomie exprime une âme ardente, énergique, volontaire, dure et emportée. Son esprit net, positif, décisif, ambitieux et jaloux, rapporte tout à lui-même, évitant également la tendresse, la servilité et l'insolence.

L'artiste aime les exercices du corps, la pêche, la chasse, l'équitation, et il ne fuit pas le péril. On l'a vu, pendant la lutte de juillet 1830, armé de son fusil de chasse, la gibecière au dos, et on lui prête, peut-être à

tort, ces paroles indignes d'un homme et d'un chrétien : « Je chasse la grosse bête. »

Il a une certaine réputation de bon sens et de clairvoyance : c'est encore lui qui aurait fait, quelques semaines après la révolution du 24 février 1848, cette menace aux politiqueurs de son faubourg : « Vous êtes des imbéciles, et il arrivera un grand sabre qui vous corrigera tous. » M. Decamps me paraît un composé d'artiste, de marchand, d'homme politique, de braconnier, de bourgeois et de soldat.

COROT

La première fois qu'il me reçut dans son atelier avec sa cordialité joyeuse, la face enluminée, le bonnet de coton rayé à mèche multicolore et la blouse bleue, il me fit l'effet d'un roi d'Yvetot : je ne pouvais retrouver du premier coup dans l'artiste le caractère de ses ouvrages; je venais de voir quelques tableaux où il s'est beaucoup préoccupé des maîtres, au lieu de s'abandonner franchement à son originalité. Sous cette impression, je le cherchais loin de lui-même; puis les journaux l'avaient tellement défiguré en lui prêtant des airs de Théocrite et de Virgile que j'étais tout surpris de le trouver si Français. Je voudrais avoir une plume assez fine pour le rendre tel que je le comprends, tel qu'il est, et le faire aimer comme je l'aime.

Corot (Jean-Baptiste-Camille) est né à Paris le 29 juillet 1796. Son père était un employé, sa mère une marchande de modes. Après avoir passé quelques années au collége de Rouen, il fut placé chez M. Delalain, marchand de draps de la rue Saint-Honoré. Le commerce l'ennuyait; il allait à la dérobée dessiner le modèle vivant dans l'atelier de Suisse sans oser dire un mot à son père de sa vocation pour les arts. Le prud'homme n'aurait vu là qu'une prédestination à l'hôpital. Le mar-

chand de draps intervint favorablement et l'on [illegible] aussi au jeune dessinateur d'entrer dans l'atelier de Michallon : « J'ai fait, dit-il, mon premier paysage d'après nature à Arcueil, sous l'œil de ce peintre, qui me donna pour unique conseil de rendre avec le plus grand scrupule tout ce que je verrais devant moi. La leçon m'a servi; j'ai toujours eu depuis l'amour de l'exactitude. » L'exactitude n'est pourtant pas le fort de Michallon dont les paysages *historiques* sont presque aussi faux qu'ennuyeux. Michallon était un de ces professeurs qui prêchent le respect dû à la vérité tout en la défigurant dans leurs ouvrages pédants. Ainsi les paysagistes académiques émondent les arbres, arrachent les mousses de la forêt de Fontainebleau, trouvant dans la nature vierge des vulgarités incompatibles avec le *grand style.* Du style! que voulez-vous dire? Il y en a partout, sauf chez vous. Ruysdaël a trouvé le style dans un petit buisson.

Pendant que Corot fréquentait l'atelier de M. Bertin, un peintre qui ébauchait bien et qui finissait mal ses tableaux, commençaient à briller MM. Aligny, Lapito et Delaberge, hélas! bien oubliés. Le premier rêve des campagnes héroïques; le second veut embellir la terre, le ciel et l'eau. Pour Delaberge, c'était autre chose : il n'avait pas la maladie du *style;* il avait celle du *fini.* Partant de ce principe, que rien n'est indifférent dans la création, depuis le gramen jusqu'au cèdre, depuis le moucheron jusqu'à l'homme; que tous les êtres sont solidaires et même équivalents dans leur diversité, Delaberge en était venu à chercher pour ainsi dire les détails au microscope, oubliant, à force de minutie, les rapports généraux de forme et de couleur qui existent entre les parties d'un paysage. J'examinais un des ta-

[illegible] de Delaberge dans la galerie aujourd'hui dispersée de Mme la duchesse d'Orléans : le *Médecin de campagne :* on y voit une maison dont la toiture inclinée est faite de petits carrés de bois superposés; quand le peintre s'appliquait à chacun de ces carrés, tous les autres (il y en a des milliers) disparaissaient pour lui; il perdait de vue la réciprocité de leurs valeurs de ton, réciprocité qui n'est encore autre chose que l'harmonie. Que peut, au reste, le peintre le plus clairvoyant et le plus sûr en présence de tant d'objets mobiles, les feuilles des arbres, par exemple?

Delaberge aimait le difficile, l'impossible : il ne savait jamais assez la chimie des couleurs; et, pour éprouver ses panneaux il les jetait de sa fenêtre sur le pavé; la fracture, lui indiquait l'endroit faible par lequel un chef-d'œuvre n'aurait pas manqué de périr avant cinquante ans. Et il faisait ferrer le panneau à outrance. Avec sa manie de compter les choses imperceptibles, il allait peindre des crépuscules en Savoie, pays où ils sont si fugitifs, et, dans un grand tableau dont l'effet à rendre ne lui permettait pas plus d'un quart d'heure de travail par jour d'après nature, il nichait des chardonnerets que le spectateur ne pouvait ni soupçonner ni voir. Delaberge était néanmoins un remarquable artiste : il avait de l'audace, de la vigueur, de la ténacité; le ton de ses peintures est sombre, mais transparent et d'une franchise qui va jusqu'à la violence. Avec un tel amour des détails, Delaberge ne pouvait résumer la Nature; il la prenait aux cheveux au lieu de l'embrasser. Le peintre anglais Constable a commencé dans le paysage moderne cette révolution que devaient poursuivre Corot, Paul Huet, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Diaz, Troyon et Daubigny. Ajoutons quelques peintres qu'on

a l'habitude d'appeler peintres d'histoire et qui ont aussi régénéré le paysage : Géricault, Delacroix, Decamps et Jeanron.

Cependant M. Corot père donnait fort peu d'argent à son fils, espérant le ramener par les privations et le découragement dans le chemin du comptoir. Ici commence la lutte opiniâtre de notre artiste contre l'obscurité. « C'est merveille pour moi, dit-il, de m'entendre appeler à cette heure un homme éminent! Quel dommage que l'on n'ait pas dit cela plus tôt à mon père, qui en voulait tant à ma peinture et qui n'y trouvait rien de bon parce que je ne la vendais pas! »

En 1826, Corot alla demeurer à Rome, non pas pour y recevoir l'éducation officielle, mais pour y jouir du beau temps et y travailler presque toute l'année en plein air, chose impossible sous le ciel variable de Paris. « J'avais passé, dit-il, deux hivers chez M. Bertin, apprenant si peu de chose qu'à peine arrivé à Rome je ne pouvais me tirer du moindre dessin. Deux hommes s'arrêtaient à causer ensemble : je commençais à les croquer par une partie, par la tête, par exemple; ils se séparaient, et je n'avais que des morceaux de tête sur mon papier; des enfants étaient assis sur les marches d'une église : je commençais encore : la mère les appelait; mon livre se serait ainsi rempli de bouts de nez, de fronts, de mèches de cheveux; je pris la résolution de ne plus rentrer chez moi sans un travail fait d'ensemble, et j'essayai pour la première fois du dessin par masses, dessin rapide, le seul possible. Je me mis donc à circonscrire en un clin d'œil le premier groupe venu : s'il restait peu de temps en place, j'en avais au moins pris le caractère, la désinvolture générale; s'il y restait longtemps, je pouvais ajouter les détails. J'ai fait beau-

coup de ces exercices, et il m'arrive même d'arrêter à la minute en quelques traits les ballets et les décors de l'Opéra sur un bout de papier, au fond de mon chapeau. »

Il aime beaucoup les figures animant le paysage : il veut être en compagnie dans les bois, dans les vallées, au bord des rivières, voir bêtes et gens courir la campagne où il ne pourrait vivre absolument seul. Claude Lorrain disait aux amateurs : « Je vous donne mes figures par-dessus le marché; » il les a pourtant très-bien peintes. Corot ne les fait bien que dans une certaine dimension et quand il peut s'aider de quelques croquis enlevés d'après le modèle vivant; les plus petites, exécutées de pratique, ont quelque chose de la roideur naïve des bonshommes de pain d'épice et des joujoux de Nuremberg. Dans l'*Effet du matin* (vente de la galerie de Mme la duchesse d'Orléans), qui serait un chef-d'œuvre s'il ne rappelait trop directement Claude Lorrain, les vaches qui vont boire ont les lignes de l'encolure et du dos droites et sèches : on dirait des caricatures de vaches tirées d'un bas-relief antique. Le peintre prête à ses figurines tout ce qui lui passe par l'esprit : « Voyez-vous, me disait-il, cette bergère adossée au tronc de l'arbre? elle se retourne vivement, elle entend un rat remuer dans l'herbe. » Et je ne voyais rien de cela. Dans la *Vue de La Rochelle*, une dame de Lilliput se promène le long de l'avenue, et les marins, gros comme des mouches, grimpent aux cordages des navires. Dans ses crépuscules, les pies se disputent sur les branches et l'on en voit voler une d'une importance démesurée dans un de ses plus jolis dessins à la plume. Il ne faudrait pas pour cela voir dans Corot un talent oiseux et mesquin; mais il a ses petites fantaisies; la

Nature poursuit ce grand enfant de ses moindres images et de ses plus légers caprices. « Après mes excursions, dit-il, j'invite la Nature à venir passer quelques jours chez moi; c'est alors que commence ma folie : le pinceau à la main, je cherche des noisettes dans les bois de mon atelier; j'y entends chanter les oiseaux, les arbres frissonner sous le vent, j'y vois couler ruisseaux et rivières chargés des mille reflets du ciel et de la terre; le soleil se couche et se lève chez moi. »

Les *études* peintes par Corot, avant son séjour en Italie, n'ont pas grand caractère, puisqu'il ne savait faire alors que des arbres à *feuilles de persil*, des moulins, des chalets et des torrents dans le goût de Watelet, des Bidault, des Rémond et des Jolivard; mais l'Italie le frappa beaucoup par de vigoureux contrastes de lumière et d'ombre, par l'effet grandiose des masses détachées sur le ciel. La longue observation d'un pays si franchement éclairé devait lui rendre pour l'avenir le travail facile, même dans les contrées d'un aspect indécis. Si peu accentuée que paraisse la nature en quelques lieux, l'harmonie des formes et des couleurs reste néanmoins déterminée, et il est d'autant plus facile de la saisir que l'on a d'abord mieux connu tous les accords de ton dans un pays éclatant.

Après avoir cessé de dessiner en détail les ramuscules et les feuilles des arbres, ce qui ne manque jamais de leur donner une roideur métallique — tandis qu'ils vivent, par l'action de la séve et de l'air, dans un mouvement plus ou moins sensible, mais continuel — l'artiste devait faire pareil progrès dans la couleur. En transportant par ordre sur la toile les masses colorées telles qu'il les avait observées, il arrivait à établir avec justesse l'ensemble d'un paysage, absolument comme

s'il eût eu à juxtaposer les diverses pièces d'une mosaïque; c'est ainsi qu'il a peint tous ses sites d'Italie : *Volterre*, les *Terrains volcaniques des environs de Marino*, *Florence vue du jardin du Grand-Duc*, *Rome prise du Campo-Vaccino*, *le Colisée*. Le climat italien a retrempé le talent de Corot, qui fût peut-être tombé dans la mollesse; d'un autre côté, sa nature fine, liante, toute française, l'a préservé de la sécheresse ultramontaine. De l'Italie, il est passé par le Limousin, l'Auvergne, le Dauphiné, le Morvan, la Bretagne, avant de s'attacher pour toujours à la nature du Nord ou plutôt des vallées de la Seine, nature triste et pâle, propice aux méditations de l'égoïste et du sage.

Vingt ans passés loin de l'Italie ont bien changé le style de l'artiste. Je préfère ses peupliers fins et légers comme des plumes, ses ciels gris et doux de Ville-d'Avray, ses vertes prairies de la Normandie, ses rivages tranquilles de Villeneuve-Saint-Georges, aux rochers de Subiaco, aux ravins de Volterre, aux déchirements de Marino. Il parvenait à rendre ces accidents d'un caractère opposé à son humeur, parce qu'il était doué de cette faculté d'assimilation que l'homme intelligent et attentif emporte en tout pays. « Je me suis laissé *encotonner*, dit-il, par le ciel cotonneux de Paris. » Ajoutons qu'il voit les choses assez émoussées et que les paysages de l'Italie sont affaiblis par son pinceau.

Il n'y a guère plus de dix ans que Corot est bien connu en France; sa renommée semble destinée à vivre et à grandir sans exciter de vives passions. Assurément, son mérite sera toujours supérieur à sa réputation. Ce n'est pas de son pinceau que l'artiste a vécu. « Par bonheur, dit-il, ma famille me donnait de la soupe et des souliers-bottes. »

Longtemps méconnu, il n'est pas blasé sur les éloges; il vous dit lui-même, si vous lui en donnez, comme l'enfant qui demanderait à boire : « *Encore*, *encore*, j'en ai été trop privé. » Soucieux, non pas en faisant ses tableaux, mais quand ils sont à peu près terminés, il consultera même le premier venu, quitte à dire, si l'homme n'y entend rien : « De nous deux, il y a un imbécile : je crois que c'est lui. » Parfois la conviction l'emportant : « Décidément, dit-il, mon tableau est *très-fameux*. »

Il garde sans doute de sa première éducation commerciale quelques idées fausses : aussi donne-t-il trop d'importance à l'opinion des marchands de tableaux, qui, la plupart, ne voient dans la peinture que l'objet d'un trafic et dans les artistes que des clients plus ou moins capricieux. Il accepte trop souvent leurs offres, rien que pour le plaisir de se dire : « J'ai vendu mes ouvrages; on les goûte. »

Corot n'a été l'enfant gâté, ni du public, ni des ministres, ni de l'Institut. Pendant quinze années, ses tableaux, exposés au Louvre dans de mauvais coins, ont à peine été vus. « Hélas ! disait-il, je suis dans les catacombes. » Rentré chez lui, et les larmes aux yeux devant les toiles accrochées aux murailles de l'atelier, il s'écriait : « Le talent me reste. »

Corot reçut la croix d'honneur en 1847 ; sa famille crut alors le comprendre, après vingt-cinq ans d'indifférence pour ses efforts. Son père commençait à dire : « Je pense qu'il faudra donner un peu plus d'argent à Camille. » Et Camille avait déjà les cheveux gris.

Merveilleusement doué pour l'enseignement, Corot déteste la pédanterie et recommande à ses élèves de ne choisir que des sujets qui répondent à leurs impressions, jugeant avec raison que l'âme de chaque artiste

est un miroir dans lequel vient se réfléchir la nature d'une façon particulière. Il dit à un artiste qui l'avait servilement imité : « Faites encore un travail pareil à celui-ci, et je vous ferme la porte de mon atelier. » Il n'a jamais voulu recevoir une obole des leçons qu'il a données. Il enseignait, il y a quelqus temps, un sourd-muet ; dès la première séance, il lui écrivit ce précepte laconique : CONSCIENCE, et le souligna trois fois. Le sourd-muet se mit à copier un dessin avec un tel scrupule qu'il n'oublia même pas une certaine tache de colle forte qui s'y trouvait, et Corot lui dit en riant : « Si vous êtes aussi attentif à regarder la Nature, vous la trouverez sans tache. » On peut lui passer cet innocent jeu de mots.

Sa préoccupation constante en peinture, c'est le discernement des valeurs de ton. « S'il ne dépend pas de l'artiste, dit-il, de naître homme de génie et de devenir un grand exécutant, le premier venu peut arriver, à moins d'infirmité, à se rendre compte de la proportion des formes et de la relation des couleurs. Les marchandes de modes ne se trompent guère dans leurs assortiments. Il y a chez ma sœur, à Ville-d'Avray, une jardinière qui fait très-bien les bouquets ; elle enseignerait les lois de l'harmonie à plusieurs de nos peintres célèbres. »

Il n'est pas dans un paysage deux valeurs colorées pareilles, pas plus qu'il n'existe deux figures, deux arbres, deux lumières, deux gouttes d'eau absolument semblables :

Si Corot voit deux nuages qui lui paraissent de prime abord également sombres, il s'attache à préciser la différence qu'il sait d'avance exister entre eux ; puis il établit sur l'un ou sur l'autre la série de ses tons. Les

deux extrêmes de l'effet général étant posés, les valeurs intermédiaires prennent leur place et se subdivisent elles-mêmes à l'infini. Si l'artiste observe dans un paysage ou dans une figure une coloration composée de quatre valeurs principales, il représentera pour mémoire la plus claire par 4, la plus sombre par 1, les deux intermédiaires par 2 et par 3. Cette méthode lui permet de noter en voyage avec un crayon et un bout de papier les effets les plus rapides, au point de vue purement pratique, car il n'est pas homme à chiffrer ses sentiments. Le peintre fait d'abord son ciel, puis les premières masses qui s'y détachent au milieu, à droite ou à gauche ; il cherche ensuite la combinaison des objets reflétés dans les eaux, s'il y a des eaux, établit enfin ses premiers plans ; de telle sorte que les objets paraissent s'animer, venir un à un du fond de la toile et se ranger par ordre aux yeux du spectateur. Quelquefois il procède avec moins de régularité : il poursuit en même temps avec persévérance la forme, la couleur et le mouvement des objets et parcourt d'un œil inquiet tous les points du tableau à chaque touche pour s'assurer qu'elle répond à toutes les autres. Peindre faux l'épouvante. S'il se hâte, il peut devenir maladroit, laisser par-ci par-là des inégalités de pâte qu'il enlève ensuite avec un rasoir, comme s'il faisait la barbe à son tableau.

Il a une immense mémoire des formes, des couleurs, de leurs rapports et des effets observés à toutes les heures du jour. « Cette mémoire m'a, dit-il, mieux servi par moments que ne l'eût fait la nature elle-même. J'avais saisi, en ébauchant mon tableau d'*Agar au désert*, une mère vraiment désespérée ; je pris ensuite pour modèle une fille qui, en posant, ne pensait qu'à ses

amants. Ma figure si bien commencée tourna mal et devint un *poncif* d'opéra. »

La moindre *étude* lui suffit pour un tableau. J'en connais une très-belle, faite en un quart d'heure : le soleil se couche derrière une haute futaie, un fleuve de lumière s'étend du pied des arbres à l'horizon et contraste vivement avec la masse du feuillage. « Je tirerai, me disait Corot, un tableau de cette *étude;* mais, à la rigueur, je pourrais à présent me passer de l'avoir devant moi. Lorsqu'un amateur désire la répétition d'un de mes sujets, il m'est facile de la lui donner sans revoir l'original ; je garde dans le cœur et dans les yeux la copie de tous mes ouvrages. » Il a parfois abusé de cette mémoire, en mêlant à des sites naturels des réminiscences classiques ; il lui est même arrivé de brouiller en un même tableau des pays différents, Rome, Naples, Paris, la Normandie et le Limousin; mais ce ne sont là que de rares velléités; il appelle cela « s'amuser. » Au fond, il a pour la Nature beaucoup de respect et d'obéissance; il la trouve belle partout, ce qui lui faisait dire, il y a quelques années : « Un paysagiste pourrait faire des chefs-d'œuvre sur les buttes Montmartre. » Michel, mort pauvre et inconnu, a fait précisément ces chefs-d'œuvre.

La peinture de Corot est douce et sans grands contrastes : le ton pur s'y affaiblit en nuances infinies. L'harmonie est parfaite, mais presque monochrome et légèrement voilée. Ces tableaux ne sautent pas à l'œil : une sorte de fumée grise, vapeur ou poussière, rampe sur les terrains, passe lentement au-dessus des eaux, enveloppe les arbres, émousse les rayons du soleil. Déchirons ce léger voile : d'immenses profondeurs où tout se baigne dans les ombres transparentes et les tièdes clartés nous apparaissent, ce qui fait dire à l'ar-

tiste : « Pour bien entrer dans mes paysages, il faut avoir au moins la patience de laisser le brouillard se lever ; on n'y pénètre que peu à peu, et, quand on y est, l'on doit s'y plaire. »

Corot est un homme d'ordre, mais il néglige certaines petites choses de goût et de raffinement. Bien qu'il ait, par exemple, conservé ses dessins du premier au dernier, on en voit un grand nombre d'endommagés dans ses portefeuilles. Delacroix et Théodore Rousseau se montrent à cet égard pleins de sollicitude. Rousseau conserve ses dessins comme des bijoux ; il ne vous les abandonne pas par faisceaux, mais, tenant lui-même la collection dans ses mains, il les découvre lentement l'un après l'autre, comme il donnerait à ses amis des vins fins à petits coups.

On a voulu à tout prix faire de Corot un peintre saturé d'antiquité. Il ne lit presque jamais rien. Ce qu'il connaît le mieux, je crois, de notre littérature, ce sont les deux ou trois cents premiers vers de *Polyeucte ;* il les reprend depuis vingt ans sans pouvoir jamais arriver à la fin de la tragédie, et il s'excuse ainsi : « Cette année, pourtant, il faut que j'achève *Polyeucte.* » Il a un faible pour Gessner ; ce qui ne fait de mal à personne. Corot me rappelle mon bon père, qui n'avait pour tout livre que les *Œuvres* de La Fontaine. Tous les soirs, alors même qu'il était brisé par ses longues courses à cheval, il prenait le livre et relisait les mêmes fables qu'il savait par cœur ; puis il s'endormait profondément sur une chaise jusqu'au lendemain sous le grand manteau de notre cheminée de campagne. Corot achète ses livres sur les quais, rien que pour leur forme et leur couleur, et les met entre les mains de ses *modèles.* La Madeleine lisait chez lui, l'autre jour, un gros tome latin de Cujas.

Notre homme se met si peu en peine des événements politiques et des nouvelles littéraires qu'il est obligé d'attendre que la réputation d'un écrivain se soit bien étendue pour en dire son mot, encore ne le dit-il qu'avec cette réserve : « Il paraît que M. Victor Hugo est un homme assez fameux en littérature. » Il répondait à une personne qui, le 23 février 1848, lui parlait du roi Louis-Philippe et de M. Guizot : « Il paraît décidément que l'on n'en est pas content. » Une telle indifférence pour tout ce qui n'est pas l'art, un tel détachement du monde n'aura pas peu contribué à retarder sa célébrité. Quel exemple pour ces jeunes intrigants qui courent les salons, les bureaux de journal et les ministères, gueusant commandes et réclames avant d'avoir rien appris !

Corot dispose avec libéralité de ses ouvrages : ses centaines d'*études* ont passé par les mains de quiconque a voulu s'en servir. La plupart des jeunes paysagistes l'ont admiré et pillé en médisant de lui. Corot rachetait dernièrement d'un bric-à-brac une de ses toiles sans se plaindre de l'emprunteur qui l'avait vendue. Pourtant il aime bien ses tableaux. Quelqu'un lui disait un jour : « Avez-vous assuré votre atelier contre l'incendie ? Si le feu prenait ici, vous perdriez au moins quarante mille francs de *peinture*. — Je me moque de quarante mille francs, répondit-il, le visage bouleversé par cette idée d'incendie qui ne lui était jamais venue. — Il faut faire assurer votre atelier, reprit l'alarmiste ; j'avais un ami dont la galerie brûla, et l'indemnité payée par la compagnie d'assurance le consola de la perte de ses tableaux. — Ce n'était pas lui qui les avait faits, dit avec violence Corot ; si un tel malheur m'arrivait, j'en mourrais. »

Voilà de la passion et non de la vanité.

Les célébrités de notre temps sont devenues bêtes, à force d'orgueil. Tout homme se juge le centre du monde, et c'est bien bouffon. « Depuis 1830, on est toujours exposé en ouvrant sa fenêtre à cracher sur un apôtre. » Peu de nos grands hommes — et comment appeler grands hommes la plupart de nos intelligences flottantes et certains praticiens plus ou moins habiles? — ont conservé assez d'esprit pour ne pas se montrer à tout moment graves comme des cuistres ou insolents comme des laquais. Ils ont presque tous, en un jour de succès même équivoque, oublié l'humilité et les humiliations d'une jeunesse laborieuse et pauvre. D'autres ne paraissent se louer de ce qu'ils ont souffert que pour justifier leur sécheresse. S'ils n'étaient que méchants, mais ils sont niais! On encense continuellement ces sots illustres et dignes de pitié.

Corot, lui, n'a ni vanité ni morgue : sans doute il jouit vivement de la considération qui lui est témoignée; mais, à part quelques petites manies de vieux garçon et quelques ruses innocentes, il est tout à fait exempt des travers ordinaires aux poëtes, aux artistes et aux courtisans : la jalousie, le mensonge et l'impertinence. Il n'est ni âpre ni envieux : il disait un jour, en présence de quelques tableaux de Delacroix : « C'est un aigle et je ne suis qu'une alouette; je pousse de petites chansons dans mes nuages gris. » Il est complaisant au point de se laisser ennuyer par des visiteurs insipides; tellement doux et humain, qu'il hésite à secouer son *modèle* endormi. Il est galant avec les femmes, bonhomme avec les enfants; mais il les surveille avec épouvante, s'ils menacent de changer son atelier en jeu de paume. Le premier jour de l'an, les poches pleines de bonbons, il

commence de bonne heure sa tournée en ville; d'autres fois, il porte sa gaieté dans la banlieue ou prend tout à fait la clef des champs. Son caractère est très-ouvert, très-libre, très-amusant : il vous parle ou vous écoute en sautillant sur un pied ou sur deux; chante d'une voix très-juste des morceaux d'opéra, travaille, fume, mange la soupe sur son poêle, et vous invite même à la partager, oubliant qu'il n'a devant lui qu'une soupière et une cuiller.

Cette familiarité s'arrête là où commencerait celle d'un commis voyageur. Je crois néanmoins que Corot s'exagère sa propre gaieté : je vois la mélancolie souvent empreinte dans ses ouvrages et même dans ses traits : les joues et le front sont sillonnés de rides; l'œil soucieux cherche toujours; la bouche reste péniblement entr'ouverte. Ah! c'est qu'il faut combattre les difficultés de l'art! Le plus grand peintre ne trouve pas, comme M. de Maistre, facile de refaire le soleil avec *une chandelle et un papier huilé*. Les beautés de l'univers semblent railler son impuissance. Corot m'a dit souvent : « Quand je me trouve dans les champs, je me mets en colère contre mes tableaux. » Peut-être aussi les peines de la jeunesse, les sourdes irritations du talent contesté auront-elles laissé quelque amertume au fond de son âme. Il a eu du moins l'immense avantage de ne pas être déchiré par cette affreuse misère matérielle qui s'attache aux artistes les plus intelligents, aux hommes les plus volontaires; mais chacun de nous a souffert par quelque côté; seul, peut-être, l'idiot ne souffre pas.

Corot est d'assez haute taille et d'une vigueur athlétique. Assailli par une troupe de paysans du Midi dans une de ses excursions avec Marilhat, il assomma d'un

coup de poing l'un des plus furieux, et dit après avec tristesse : « C'est étonnant; je ne connaissais pas ma force! » La richesse du sang qui enlumine son visage et la coupe bourgeoise de ses vêtements lui donnent à première vue un certain air commun qui disparaît dans sa spirituelle conversation. Il expose ses principes avec une extrême facilité, explique ses procédés sur le premier objet qui se trouve sous sa main, sa pipe, au besoin. Il aime tant à montrer les lois de son art qu'un de ses élèves me disait un jour : « Il me parle quelquefois longtemps en chemise par un froid glacial. »

Il fut un jour question des académiciens : — « Que voulez-vous, me dit-il, ils sont décidés à ne pas m'aimer, je suis trop sincère. »

PRÉAULT

La fièvre de la poésie, l'ivresse du beau, l'horreur du vulgaire, la folie de la gloire possèdent et tourmentent Préault. Son esprit remué flambe et fume comme un punch aux folles couleurs et ne semble chaque jour s'épuiser et s'éteindre qu'à l'heure où tout Paris est endormi. Tombez chez lui au chant du coq, hiver comme été, il entendra le plus léger bruit de vos pas, et, à peine aurez-vous touché la sonnette, que vous le verrez arriver brusquement en chemise, roulant, pour vous reconnaître à travers la porte entr'ouverte, des yeux torves, méfiants, brouillés par la lecture nocturne ou fracassés par la lumière des théâtres qu'il fréquente avec une assiduité passionnée. Des cheveux rares, mais très-vivants, s'ébouriffent et s'agitent sur sa grosse tête comme les bruyères d'une lande ravagée. Les causeries et les boutades de la veille ont cassé sa voix et fatigué ses traits, car il dépense de bon cœur le plus vif de ses forces pour soutenir sans défaillance et sans affront sa réputation d'homme d'esprit et d'artiste fougueux. Des plis parafés relèvent ses sourcils et tiraillent son front. Sa bouche dure, dédaigneuse et brouillonne, siffle et mord avec la violence du serpent dont on aurait foulé la queue. Sa conversation, pleine d'ellipses, de bouil-

lonnements, de soubresauts, d'écarts, excite la curiosité, gagne la sympathie et fatigue l'attention; des saillies soudaines ou préparées, des aperçus ingénieux, des enthousiasmes emphatiques et rutilants la traversent, l'illuminent par intervalles, comme ces fusées d'artifice qui déchirent les ténèbres et meurent. Préault ne pousse jamais à fond un raisonnement : il court, il vole après les images et les comparaisons brutales ou raffinées. Il procède aussi par négations ironiques et par affirmations impérieuses, renforcées de sarcasmes et de rires nerveux, à la moderne.

Il cherche de sa main inquiète à vous harponner; vous demande vite : « N'est-ce pas? Qu'en pensez-vous? Peut-on dire autrement? afin de vous faire entrer dans ses propres vues; il vous contraint à coups de coude à lui répondre nettement : « Oui, oui, c'est juste ! » Et vous voilà pris. En apparence léger, changeant, orageux; au fond réfléchi, rusé, opiniâtre en diable, tout lui est bon pour vous engrener et vous convaincre. Il y a quelque chose de sauvage dans sa persévérance. C'est un matelot enragé qui s'élance à l'abordage de son interlocuteur : vaincre ou mourir! J'insiste sur la subtilité de son caractère : ceux qui l'ont jugé sur parole et d'après ses ouvrages le regardent comme la personnification naïve de la fougue; mais il est réglé dans ses passions et mesuré dans ses projets comme l'argent-vif dans le tube d'un baromètre. Seulement il a conservé l'entrain, le flamboyant romantique de 1830.

Il se fait des amis de circonstance, d'un bout à l'autre de Paris et les enrôle comme des volontaires par ses allures provocantes. Personne mieux que lui ne sait à l'occasion fondre la glace et mettre le feu à l'eau. Il a déclaré une guerre mortelle à l'indifférence. A lui les

nouvelles fraîches, à lui les premiers souffles de l'opinion! Voyez-le dans les solennités théâtrales voltiger à trente places différentes, sillonner les couloirs, mêler sa note au concert des critiques, souvent avec plus d'esprit que de justesse, hanter les cercles littéraires dès l'apparition d'un livre nouveau et affiler sa langue comme une lame de scalpel un mois avant l'ouverture du Salon des Beaux-Arts. Quand il lui vient un mot, il faut qu'il le dise, contre vous, contre moi, contre lui-même. Il ressemble au soldat pris de vertige, qui fusille l'ennemi, tue son capitaine et finit par se brûler la cervelle.

Préault est un homme du Nord par la culture de l'esprit, l'amour des rêves et de la couleur; un homme du Midi par l'énergie instinctive des combinaisons, l'âpreté de l'humeur, la turbulence du geste, et un Parisien par le goût excessif de l'actualité : aussi les journaux impriment-ils son nom à tout moment dans les *feuilletons*, dans les *nouvelles à la main*, dans la liste des notabilités présentes aux illustres funérailles. Il est partout.

J'ai un tas de gazettes qui parlent de lui et font circuler ses bons mots corrigés, augmentés et souvent affaiblis. L'opinion est si moutonnière qu'elle commence à mettre sur son compte toutes les pointes d'esprit, tous les marivaudages contemporains, comme elle attribua tous les calembours au marquis de Bièvre et à Carle Vernet.

L'amour des livres et le commerce des hommes célèbres ont fini par lui donner un cachet de sociabilité et de distinction qui manque à la plupart de ses confrères, peintres et sculpteurs ignares, qui s'enflent dans leur spécialité et se montrent à la fois serviles, insolents, ingrats envers la littérature qui a fait les trois quarts de

leur réputation, sinon leur réputation tout entière. Si Préault ne respecte pas toujours l'écrivain, si même il lui arrive de le rallier ou de le fuir après lui avoir fait de très-beaux compliments, il est certain qu'il aime la plume et qu'il essaye parfois de s'en servir. L'article suivant, tiré d'un petit journal appelé Renaissance, est de lui :

LA STATUAIRE MODERNE

« M. Pradier a eu la main d'un sculpteur, jamais le cerveau.

» L'auteur de *Psyché*, du *Fils de Niobé*, de *Phryné*, de *Sapho*, de la *Poésie légère*, qui fut dans un jour d'inspiration l'auteur des *Renommées* de l'Arc-de-Triomphe, a peuplé de pendules gracieuses et de statuettes élégantes les boudoirs de nos Aspasies et les petites maisons de nos Turcarets. Il partait tous les matins pour Athènes et arrivait le soir au quartier Bréda.

» M. Rude, toute sa vie, fut un honnête homme. Il eut le grand souffle, le jour où il arracha de la pierre le grand cri de la France révolutionnaire (le *Départ à l'Arc-de-Triomphe*). Le *Petit pêcheur à la tortue*, la statue en bronze de Louis XIII, qui appartient à M. le duc de Luynes, et la statue en marbre de l'*Hébé* en font un des artistes les plus sains de ce temps-ci. Seulement, ce n'était pas un homme de génie. Il faisait la prose de l'art.

» Pendant cinquante ans, M. David a sculpté toutes les gloires et s'est consacré au culte des héros et des martyrs. Il ne se passa pas un jour sans que son doigt modelât une face auguste. C'était bien à lui qu'il appartenait de conduire les grands hommes aux pieds de la Patrie qui leur tend des couronnes.

» M. David avait l'agitation fébrile du pouce; le cœur restait calme.

» Il a voulu être l'interprète de la grande inquiétude moderne.

» Mais le gouffre de Décius lui aurait donné le vertige.

» Qui n'a pas le sentiment de se donner à tous sans indemnité doit rester coi chez soi ou à l'Académie.

» David d'Angers fut le plus grand sculpteur du siècle, il n'en fut pas le statuaire. »

Phrases prises au vol dans la conversation de Préault :

*
* *

« Il y a des gens d'élite qui regardent les grandes choses en aigles, sans sourciller; d'autres qui ne peuvent les envisager qu'en clignotant.

*
* *

» Les académiciens ne sont pas des artistes, mais des *pions* de collége montés en grade.

*
* *

» La perfection de Phidias est telle qu'il ne reste plus à ses admirateurs serviles qu'à déshonorer sa mémoire et à calomnier son génie.

*
* *

» Le pédant qui vient me faire un devoir d'adorer, d'imiter Phidias, et qui ne le comprend pas lui-même, me fait l'effet de Vidocq me recommandant la lecture de la Bible.

*
* *

» L'artiste est celui qui voit plus grand, plus haut et plus clair que les autres hommes. Voyez-vous cette étoile? dit-il au vulgaire. — Non! — Eh bien! moi, je la vois!

*
* *

» On ne discute qu'avec les gens de son avis, et seulement sur des nuances.

*
* *

» Si, dans les arts, l'extraordinaire devient monotone et ennuyeux, rien n'est si bête que le naturel absolu.

*
* *

» Je hais l'inertie, l'ineptie, les platitudes consacrées; j'adore le feu, le mouvement, la liberté et je cherche à m'élever de la boue aux étoiles. Je fais faire la queue de paon à mon cœur et à mon cerveau. »

Préault est affolé de toutes les choses de l'art et de l'intelligence. Cette seule passion fait déjà de lui un homme très-distingué. Il a souvent d'incroyables écarts; mais il n'est jamais ni mou ni banal. Il déploie pour se défendre contre l'opinion et pour obtenir des commandes une incessante activité; ses menées sont relevées par un sentiment sincère de prosélytisme qui lui fait plaider involontairement la cause de l'art, alors même qu'il ne croit travailler qu'à son intérêt personnel.

Ce n'est ni la cupidité ni l'amour du luxe qui le poussent à rechercher la faveur de la presse et celle des gens du monde, mais la soif de la célébrité et la pru-

dente ambition d'amasser ce *minimum* qui permet à l'homme intelligent d'exister comme il l'entend, sans avoir à implorer, au moment du déclin, la sympathie et le secours d'un monde dont il connaît à merveille l'aimable férocité. Pendant que bon nombre de ses confrères illustres rêvent honneurs, millions, carrosses et mariages, il ne pense peut-être qu'à saisir un bout de ruban bien mérité et à peupler quelques niches de monuments. Je lui ai souvent ouï dire : « Ce qu'il me faut à moi, c'est quelques feuilles de laurier dans le pot-au-feu. »

Insouciant de son corps robuste et vivace, il ne sait jamais ni ce qu'il boit, ni ce qu'il mange, ni comment il s'habille ; tous ses raffinements sont dans son cerveau. Il buvait un jour coup sur coup plusieurs verres de vin de Chypre, sans s'apercevoir que le vin d'ordinaire avait disparu. Théophile Gautier, affligé de voir maltraiter son vin, lui dit de sa voix douce et lente : « Ah ça ! tu f... ça dans le plomb, toi ! » Les vêtements poudreux, débraillés, boutonnés de travers, la cravate tordue en corde autour du cou, il traverse les rues au pas de course, enflé, rebondissant, ébouriffé comme un chat qui vient de combattre sur les gouttières et qui regagne son gîte, sanglant, couvert de boue, de plâtre, de toiles d'araignée ; plein de courage et de fureur.

Il vit célibataire, dans un cinquième étage dont les murs sont tapissés du carreau au plafond de vieilles gravures selon son goût, c'est-à-dire d'un aspect coloré, grandiose, ronflant ou bizarre (les Goltzius les plus musclés, les Rubens les plus apoplectiques, les Albert Dürer les plus pensifs). Il aime encore assez les morceaux animés des maîtres calmes. La *Bataille de Constantin* de Raphaël est accrochée derrière la porte de

son couloir, tandis que l'*Adoration des Mages*, la *Descente de Croix* de Rubens, les *Princesses* du Titien, les têtes de la colonne Trajane, le *Triomphe de Venise* de Véronèse, l'*Ugolin* de Reynolds, *Dante et Virgile* de Delacroix, environnent son chevet. Toutes ces images s'agitent dans sa tête, le tourmentent comme des apparitions et lui font jeter des mots entrecoupés. La vue d'un sujet de M. Ingres le rendrait malade. « Si je viens à penser à celui-là, dit-il, pendant que je fais une statue, je la démolis aussitôt. »

Les livres, les brochures, les journaux s'éparpillent sur ses meubles modestes, et il conserve dix ans comme une relique le plus mince écrit dans lequel il aura trouvé deux lignes vivantes à admirer.

Avec de telles habitudes, Préault n'aime pas autant le monde qu'il paraît l'aimer : il le fréquente pourtant avec un incroyable zèle. C'est à peine s'il peut lui rester le temps de faire à la vapeur les ouvrages qui lui sont demandés. Il perd les heures si nécessaires au développement de son instruction et au perfectionnement de son art. C'est la solitude qui fit la grandeur de Michel-Ange; c'est la constance au travail qui, de nos jours, explique l'abondance de Delacroix et la certitude de Barye.

Il faut, d'ailleurs, avoir une certaine tournure de caractère pour se plaire aux commérages du monde. Un salon est pour l'ambitieux un lieu de conspiration; pour l'intrigant vulgaire, un rendez-vous de chasse; pour le sot, une réunion de sommités dont le seul voisinage, fût-il impertinent, lui donne une certaine importance personnelle. Il y a tant de gens qui ne sont éclairés que par des reflets! L'observateur ne voit dans ces brillantes soirées qu'une troupe de charlatans, qui rient en dedans

les uns des autres et font ensemble des tours sur un tapis; le misanthrope s'y croit égaré au milieu d'élégants bandits; l'artiste y cherche des intelligences à séduire et des hommes puissants à entraîner dans ses projets.

Préault s'exerce à montrer aux gens d'élite l'agilité, la pétulance de son esprit, difficile à comprendre, tant il est décousu; mais intéressant, original, étrange; souvent comique, parfois sanglant. Il appelle M. de Lamartine *un profil d'azur*, M. Ingres *une ampoule*, Couture *une tumeur*, Chevanard *un mancenillier*. C'est ainsi qu'il caractérise tour à tour ce qu'il a trouvé de vague, de vide, de malsain ou de léthifère dans ces divers talents.

Il sent, effleure, remue, franchit les idées, sans les saisir; il les indique par un seul mot, par un signe. « Je découvre, dit-il, les truffes, je ne les mange pas. » Sa mobilité est celle de l'enfant qui, s'ébattant au milieu de cent joujoux, les prend l'un après l'autre, les mêle, les traîne, les casse, les quitte pour en demander de nouveaux. Il me faudrait entasser les comparaisons, non pour rendre au naturel, la chose est impossible, mais pour faire comprendre tels que je les sens cette humeur tourbillonnante, ce verbe effervescent et précipité qui lance coup sur coup, à bout portant, ses éclairs et ses détonations, avec la promptitude du revolver. Il va si vite que l'on oublie tout ce qu'il dit, même les choses qui vous ont charmé : *verba volant!*

La moindre contradiction l'irrite, le bouleverse et lui fait prendre la fuite en ricanant, comme si des polissons le poursuivaient à coups de pierres. Ah! si ses yeux étaient des pistolets, le contradicteur serait tué sur place! La seule présence d'un homme qu'il suppose intelligent et sympathique lui rend le calme et la lucidité. Il

est doux, aimable et plein de beaux compliments, quand on lui laisse tout dire et tout faire.

En tenant compte des habitudes romantiques de ces vingt-cinq dernières années, dont il n'a rien perdu; de ses passions naturellement inflammables, des dédains injustes, affectés et persécuteurs du jury des Beaux-Arts, on conçoit ses colères et ses attitudes de porc-épic. On s'explique en même temps l'étourdissement continuel de son humeur par les préoccupations mêlées dans sa vie : il travaille, par exemple, en une même journée, dans ses deux ateliers des rues de Vaugirard et Campagne-Première, lit vingt journaux, fouille les portefeuilles des marchands d'estampes, fait trente visites, dîne en ville et va au spectacle. Sculpture, peinture, poésie, histoire, drames, cancans, affaires, dansent la sarabande dans sa tête.

Mais chacune de ces choses a fait dans son esprit une heureuse diversion, au plus fort des douleurs de sa jeunesse d'artiste. Vingt ans, il s'est vu pauvre et dédaigné par l'immense majorité du public, par les gens d'administration et d'Académie qui n'ont eu si longtemps pour lui que « des têtes de bois, » et qui, en repoussant pour ainsi dire sans les regarder ses sculptures de tous les Salons, le réduisaient à la nécessité de les briser et de les faire porter par tombereaux au fond des carrières. Il a pensé plus d'une fois, dit-il, à noyer ses chagrins dans la Seine. Voilà comment il s'est accoutumé, par façon de soulagement, à rire jaune, à railler et à piquer. Mais il a conservé comme un feu sacré l'amour des belles choses et le culte des grands hommes : il déchire l'écorce et respecte le fruit.

Ce qui l'a beaucoup adouci et consolé, dit-il, c'est la familiarité des Lamartine, des Michelet, des Quinet, des

Alfred de Vigny. Leur conversation lui a donné de grandes jouissances intellectuelles. Le plaisir qu'il trouvait déjà dans ses lectures et dans ses propres idées lui eût fait oublier la faim elle-même.

Auguste Préault est né à Paris le 6 octobre 1809, de petits artisans du Marais. Après les rudiments, il quitte le collége Charlemagne pour entrer chez un sculpteur ornemaniste où il s'ennuie et ne fait rien. Il prend des leçons de modèle vivant chez Suisse et chez Boudin avec les derniers élèves de David, sans goût, sans zèle, et tombe dans un *spleen* de quatre ans d'où le peintre Jeanron vient le tirer en l'emmenant avec lui au milieu du camp romantique. Le *Massacre de Scio* de Delacroix et la *Locuste* de Sigalon produisent sur lui une impression profonde et inaltérable; mais la sculpture moderne, qui, dit-il, fait des masques au lieu de visages, et en guise de corps des mannequins recouverts de draperies dont les plis droits ressemblent à des queues de billard, ne lui inspire que du dégoût.

M. David d'Angers le reçoit dans son atelier et le renvoie sous prétexte qu'il corrompt les élèves par ses tendances désordonnées et par sa répugnance pour l'étude. C'est alors qu'il devient l'ami du sculpteur Antonin Moine.

Antonin Moine, de Lyon, était une nature ardente et souffreteuse; pleine à la fois de poésie, d'élégance et de réserve. Sa fierté ne se trahissait guère que par les éclairs de ses yeux noirs, et son grand front fuyant indiquait bien sa propension rêveuse et son exaltation catholique. Il avait eu des travaux à faire pour l'État; il lui fallait une plus grande tâche; mais la nécessité de faire quelquefois antichambre blessait sa dignité; l'indifférence d'un ministre le navrait; le moindre refus le mettait au désespoir.

Il n'avait commencé la sculpture qu'à l'âge de trente-quatre ans, et il est mort encore jeune. Les meilleurs ouvrages qu'il nous ait laissés sont des médaillons de plâtre très-finement modelés, le bénitier de l'église de la Madeleine, un bas-relief de cavalier dont le cheval s'abat et quelques statuettes dont la plus jolie est celle de Mme Malibran.

Son style ne brillait que dans les ouvrages de moyenne et de petite dimension et ne se ressentait que trop des manières polies, tièdes et correctes que l'artiste avait prises dans le monde, et vous savez à quel point le commerce du monde est énervant.

Préault fit la contre-partie du talent délicat de Moine. Il me disait un jour : « Moine est la femelle ; je suis le mâle. »

La querelle romantique était dans toute sa violence. Le sculpteur lyonnais fut prôné, malgré sa douceur ; Préault son meilleur ami, essaya près de lui avec une exagération toute particulière ses premiers travaux, notamment cette grande *Tête de Juif arménien*, qui fut remarquée au Salon de 1833 et qui depuis a reparu dans d'autres exhibitions ; il s'enthousiasmait en même temps pour les œuvres de la littérature nouvelle. Les *Iambes* d'Auguste Barbier l'enivrèrent comme des liqueurs fortes.

La jeunesse semblait triompher sur toute la ligne. En sculpture, les mannequins de Cartelier, les mièvreries du baron Bosio et les froides allégories de Cortot n'avaient plus autour d'elles que les derniers classiques et les tristes lauréats de l'école de Rome : Ramey, Duret, Dumont, Lemaire, Petitot, Seurre, Simart, Ottin, de Bay, Gatteaux et tant d'autres utilités officielles dont les œuvres affligent les regards du public au milieu des

jardins et des monuments de la France. Le plus habile à beaucoup près de tous ces résurrectionnistes de l'art grec, c'était Pradier.

Dans le camp des novateurs luttaient Barye, le plus fort de tous, Antonin Moine, Préault, Maindron, Feuchère, Marochetti, Chaponnière, Gechter, Foyatier, Klagmann, Duseigneur, Daumas, Triquetti et Mlle de Fauveau.

David d'Angers et Rude, deux personnalités solides, savantes, au lieu de suivre résolûment le flot de la vie moderne, restèrent encore en arrière, les yeux fixés sur les Grecs et les Romains. La discorde éclaircit les rangs du parti romantique; le parti opposé sut mettre à profit ces divisions et se fortifier par quelques alliances équivoques.

Le roi Louis-Philippe était monté sur le trône au beau moment pour faire refleurir les arts. Tandis que les vieillards de l'Institut *empaillaient* Phidias en récitant des phrases de Winckelmann, les jeunes gens montraient les sentiments les plus libres, les plus chaleureux, et cassaient les vitres de l'école. Cette génération, quoique maladive, eût produit de belles choses sous la protection d'un prince animé de ces vastes désirs qui ont poussé à l'immortalité les Mécènes, les papes, les empereurs de la Renaissance et le roi Louis XIV.

La création du musée de Versailles est là pour nous prouver sinon le bon goût au moins la bonne volonté de Louis-Philippe. L'idée était éminemment française; mais de quelle manière l'a-t-on appliquée? Sauf de rares et respectables exceptions, ces peintures me semblent autant de papiers peints à quinze sous le rouleau.

M. Ph. de Chennevières, inspecteur des musées de province, a cité quelque part cette singulière opinion

du roi sur M. Alaux, de l'Institut, un de ses peintres favoris : « Alaux peint bien et dessine bien ; il n'est pas cher et il est coloriste. »

Une autre cause, qui n'a pas peu contribué à l'affaiblissement, puis à la défaite des romantiques, c'est cette vanité folâtre que n'ont pas connue les grands hommes des grands siècles. Les romantiques voulaient, sans éducation professionnelle, sans efforts, créer, faire parler d'eux. Le moindre des élèves de Gros avait la recette que voici :

L'artiste qui veut faire un bon début au Salon d'exposition ne manquera pas d'y lancer un *pétard*, c'est-à-dire un ouvrage outré. Le public tournera les yeux sur lui, et, dès ce moment, l'artiste déjà connu n'agira plus qu'avec prudence.

On n'échappe guère aux influences contemporaines. Préault, l'ambitieux, l'imprudent Préault, se signala par la hardiesse, disons plus, par l'extravagance de ses premières esquisses à l'Exposition de 1833 : *la Misère*, groupe en terre cuite, qui représente une jeune fille expirant dans les bras de sa mère ; *l'Agonie du poëte Gilbert; la Famine*, bas-relief colossal ; le buste de Gabriel Laviron, mort depuis sur les murs de Rome assiégée, et une douzaine de médailles de bronze.

Préault, vivement attaqué et vigoureusement défendu par les journaux, prit rang parmi les sculpteurs. On apercevait en lui un artiste encore ignorant emporté par l'ardeur des passions, mais plein de promesses. Il fut question de lui confier l'exécution d'un bas-relief à l'arc de triomphe de l'Étoile. Des amis, tout en faisant son éloge, conseillèrent à M. Thiers, alors ministre de l'intérieur, de lui laisser le temps d'étudier. M. Thiers montrait déjà les meilleures dispositions aux jeunes gens

de talent et à quelques artistes déjà mûrs : il protégeait chaudement Eugène Delacroix et Sigalon. Je n'ai jamais pu comprendre son engouement pour MM. Étex et Ziégler.

Préault envoya au Salon de 1834 deux médailles d'*Empereurs romains*, l'un vieux et l'autre jeune; une *Tête de Juif arménien*, déjà mentionnée; le groupe des *Parias* et la *Tuerie*, grand bas-relief. Tout cela fut mis à la porte, exceptée la *Tuerie* qui, sur l'avis de Cortot, devait rester exposé au Salon — comme un malfaiteur accroché au gibet — et effrayer le public sur l'avenir de l'école nouvelle, qui n'avait pas encore poussé le désordre si loin qu'elle le faisait cette fois.

La médaille du vieil empereur est d'un caractère monumental. L'effet de la puissance illimitée unie à la débauche crapuleuse et terrible est poussé à bout dans la physionomie de cet auguste monstre. Les chairs huileuses de sa face s'enflent et pendillent. Les plis relâchés de son cou sont comme des fanons de taureau. Cette bouche gloutonne, dont la lèvre inférieure avance en forme d'écuelle, reste entr'ouverte et au repos. Le Minotaure digère. Une couronne de lauriers immense, exagérée comme le sont tous les accessoires décoratifs de Préault, ombrage son front.

Quelques parties du modelé de cette figure se jettent de travers; mais elle est, en somme, d'une exécution hardie et très-vivante.

La *Tuerie* est un bas-relief en bronze dont l'aspect vous donnerait le cauchemar. C'est surtout dans cette composition qu'il faut reconnaître tout de suite les défauts et les qualités extrêmes de l'artiste. C'est une mêlée de personnages qui s'égorgent, se déchirent et hurlent. On n'y démêle tout d'abord que des mains crispées, des torses inégaux, escarpés, des bouches béantes,

des chevelures hérissées ou flottant comme des flammes poussées par le vent. A gauche, un nègre hideux et colossal, les lèvres relevées par la rage, les dents à l'air, semble vouloir dévorer le jeune enfant qu'une forte femme, une façon de Médée, porte sous son bras. Elle se précipite follement sur lui, tandis qu'une autre main convulsive serre le scélérat à la gorge. A droite, un homme athlétique tombe et meurt, frappé en pleine poitrine d'une blessure qui reste pour ainsi dire ouverte à deux battants. Dans le fond et vers le milieu de la scène, une espèce de chevalier maigre, farouche, impassible préside à l'égorgement. Je ne sais, en voyant ce chef-d'œuvre manqué, quelle diablerie et quel vertige ont emporté la tête et la main de l'auteur.

Inutile d'examiner en détail le style de cette noire rêverie en bronze, s'il est vrai que le bronze puisse exprimer les rêves. Il est aussi difforme, aussi monstrueux qu'émouvant. L'influence de Rubens y est partout sensible ; le métal y prend en certains endroits la souplesse de la chair : les bouches crient, la chair tressaille et palpite. Tout cela est un pêle-mêle : ici, les membres s'accumulent ; là, s'ouvrent des vides à combler ; partout les lois de l'équilibre et de la proportion sont violées. Par l'élan, la passion, le mouvement, l'enflure et l'insanie, mêlés dans cette improvisation, Préault appartient pour ainsi dire à la race des tribuns. M. Eugène Delacroix, par la noblesse et la grandeur de ses inventions, continue les poëtes ; M. Horace Vernet, par la rapidité de ses ouvrages et la légèreté de son esprit, est un vaudevilliste, et M. Ingres, par la froideur et la stérilité de ses imitations, est un scoliaste.

Préault perd le sentiment de la forme à force de courir après l'expression. Son égarement parut incontes-

table au Salon de 1834, où le jury repoussa tous ses ouvrages : l'*Ondine*, statue de grandeur naturelle, la *Rivière des Amazones*, la *Reine de Saba*, figures colossales, le vilain *Buste de Galéas Visconti* et une *Femme couchée* sur une pierre tumulaire. Il se jeta dès lors dans des sujets impossibles et s'efforça de traduire en terre glaise des pièces de vers, des impressions fugitives, des songeries creuses. Le jury, la direction des Beaux-Arts, le mirent à l'*index*, au lieu de le ramener dans la bonne voie par de salutaires encouragements. On lui laissa casser et jeter dans la banlieue la majeure partie de son bagage méprisé. Il rentra désespéré dans son atelier où des amis lui apportèrent de banales consolations. La misère et l'orgueil le rendirent aigre, insolent, et il se mit à pétrir chaque semaine en vrai fou un grand modèle de statue pour la décoration des jardins.

Au Salon de 1836, sa statue de Charlemagne fait rire le jury qui dit : « Je ne comprends pas ! — Si l'auteur était là, répond M. David d'Angers, il nous expliquerait peut-être ce qu'il a voulu faire ! »

De 1838 à 1848 Préault retombe dans la foule des artistes bohèmes ; pauvre marin sans boussole ! C'est dans cette période de tourments qu'il fait les figures de *Flavie*, de *Carthage*, les mauvais bustes de Lesage, de Marivaux, de Diderot et de Sedaine, le Crucifix de Saint-Gervais et la statue de Clémence Isaure[1] que l'on voit

[1] Clémence Isaure, la prétendue fondatrice des *Jeux Floraux*, n'a jamais existé. Voici l'origine de cette fable réduite à rien dans ces derniers temps par le docteur Noulet : De petits pédants de Toulouse, qui avaient coutume de se réunir le dimanche dans un *barri* ou faubourg de la ville pour lire des vers, sont les inventeurs du mythe de Clémence et les fondateurs de l'Académie des *Jeux Floraux*.

au jardin du Luxembourg. Le Christ sculpté en bois de chêne, de grandeur naturelle, était destiné à Saint-Germain-l'Auxerrois : le curé le repoussa de son église en disant : « Ceci n'est pas le Christ, c'est le mauvais larron qui a bu du vitriol. » Il voulait voir dans ce Crucifix l'Agneau divin mourant pour le salut du monde et non pas un supplicié hurlant et pantelant. C'est au contraire par l'animalité de la douleur que l'artiste a tâché de rendre sensible à tous les yeux le sacrifice du Calvaire.

Le Christ fut présenté à l'église Saint-Paul, au Marais : on le repoussa. L'artiste, exaspéré, le fit admettre à Saint-Gervais par le curé qui se mourait, en lui disant avec beaucoup d'esprit et d'amertume : « Monsieur, vos confrères ont chassé deux fois Notre-Seigneur ; recevez-le, je vous prie, sinon je me fais mahométan ! »

On plaça le Christ à perte de vue au fond d'une chapelle. L'artiste donna l'ordre à quelques ouvriers de le descendre secrètement. Son trouble pendant cette opération était tel, que, pour se donner une contenance, il se mit à lire du premier au dernier mot un *Catéchisme* oublié sur un banc.

Il y a de très-belles parties dans le Christ de Saint-Gervais, vu à rebours de l'ascétisme chrétien : le mouvement de la tête qui se jette violemment en arrière, l'inflexion hardie des bras étirés, le poids du corps qui semble faire plier les clous, la bouche qui pousse le dernier soupir, la poitrine qui râle et se dégonfle par sa blessure d'un flot de larmes et de sang.

Ah ! Jésus, souviens-toi du jardin des Olives :
Dans ta simplicité tu priais à genoux
CELUI qui dans son ciel riait au bruit des clous
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives !

Lorsque tu vis cracher sur ta divinité
La crapule des corps de garde et des cuisines,
Et lorsque tu sentis s'enfoncer les épines
Dans ton crâne où vivait l'immense Humanité;
Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible
Allongeait tes deux bras distendus; — que ton sang
Et ta sueur coulaient de ton front pâlissant;
Quand tu fus devant tous posé comme une cible;
Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux
Où tu venais remplir l'éternelle promesse?
Où tu foulais, monté sur une douce ânesse,
Des chemins tout jonchés de fleurs et de rameaux?
Où, le cœur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus Maître, enfin?... Le remords n'a-t-il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance [1]?
. . . .

A cette question du poëte, ce Christ répond : « Oui, je meurs désespéré d'avoir sitôt perdu l'empire du monde par ma douceur et ma miséricorde. J'ai laissé tomber mes verges, et les vils marchands sont rentrés dans le temple ! »

L'exécution du Crucifix de Saint-Gervais est âpre, heurtée ; mais l'expression fait oublier les vices de la forme. C'est déjà quelque chose que d'avoir su faire jaillir la vie, la passion d'un morceau de bois.

Depuis la révolution de février 1848 jusqu'à présent, Préault a fait assez bon nombre de travaux : le *Christ en bronze* de l'église des Ternes, *le buste de l'abbé de l'Épée*, celui *de l'abbé Liautard*, gardé par deux anges qui rêvent et pleurent dans une attitude où la foi religieuse du moyen âge est mêlée à la mélancolie de nos jours ; la belle *statue de Marceau;* le masque funéraire

[1] Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal.*

de la *Douleur*, le *Cheval et le cavalier gaulois;* la *statue de Mansart*, excessivement maniérée ; la *statue d'Aristide Olivier*, une aberration ; la figure inachevée de *Le Nôtre*, qui sera, je crois, d'un assez bel effet décoratif, et deux groupes ronflants de génies, qui élèvent dans les airs des palmes et des couronnes, au sommet des nouveaux pavillons du Louvre, en face du Palais-Royal.

« Un art nouveau viendra, dit M. Michelet [1], que personne n'ose hasarder, *la sculpture des colosses au grand jour, à ciel découvert, bravant la lumière, les climats et le temps*. Notre grand et illustre maître David d'Angers y a songé parfois, par exemple, dans le *Condé* de Versailles, fait pour le pont de la Concorde ; M. Rude y a songé dans son sublime *Départ de* 92 qui est à l'Arc-de-Triomphe. Ni l'un ni l'autre pourtant n'a osé être assez grossier, assez peuple. Et pourtant ces fortes ébauches, quand elles sont savantes et profondes, comme le *Jour* de Michel-Ange, ce n'est pas seulement la sculpture forte, mais c'est la sculpture éternelle. — Un essai unique en ce genre, le *Gaulois* de Préault, durera des siècles, lorsque ses voisins du pont d'Iéna auront disparu depuis longtemps. Inutile de dire que cette œuvre hardie a été universellement critiquée. Le public ne veut, dans les arts, que les procédés de la miniature. Il a comparé ce colosse aux très-fines sculptures qui ornent le pont. Il a trouvé mauvais le cheval primitif de la Gaule chevelue, engorgé encore de l'humidité des marais, des grandes forêts. Il a trouvé étrange que cet hercule barbare, le *miles gloriosus* de l'antiquité, ne fût pas un lancier du dix-neuvième siècle ; il a regardé de près une figure faite pour être vue du Champs-de-Mars,

[1] *Histoire de France*, tome VII. La Renaissance, pages 323 et 324.

la plus vaste place du monde, figure en lutte avec un infini d'espace et de lumière. »

C'est fort bien dit; mais il ne faut pas se payer de mots, sous prétexte d'imagination, ni exalter nos amis précisément à cause de leurs fautes. Le public a trouvé mauvais ce cheval *engorgé encore de l'humidité des marais*, et le public avait raison. Que faire d'un cheval aux membres engorgés? Il faut l'abattre. Ce cheval, d'ailleurs si court, si ensellé écraserait le cavalier d'un bond entre sa croupe et son encolure. Aussi le *miles gloriosus* a bien fait de rester à pied. M. Michelet fait observer avec justesse que les grands ouvrages de l'art ne veulent pas être regardés de près; les statues gigantesques ne sont pourtant pas faites pour être vues au télescope à travers *un infini d'espace et de lumière*. Si, de loin, la tournure de Michel-Ange nous frappe; de près, sa science nous frappe encore davantage. L'artiste réclame les grands espaces pour deux raisons bien différentes : il veut donner carrière à son génie décoratif ou bien noyer ses défauts dans les profondeurs de l'atmosphère, et Préault en est souvent réduit à ce dernier expédient.

Ce qui lui manque, ce n'est ni l'énergie, ni le nombre, ni la noblesse des désirs; c'est le savoir et le sang-froid. Il travaille par boutades, avec une rapidité qui résulte plutôt de l'excitation des nerfs que de l'agilité et de la certitude. Quand une difficulté l'arrête, il s'emporte et sa main devient meurtrière comme celle d'un sabreur au fort des mêlées. Il casse des côtes, des clavicules, des bras et des jambes; arrache des yeux et brise des crânes. C'est le Murat de la sculpture.

Les maîtres sont plus forts et plus calmes. Un exercice constant, un savoir immense, une froide lucidité

guident ces artistes vénérables. Chez eux, les passions les plus terribles se taisent à l'heure du travail et dorment dans leur âme comme des dogues enchaînés. Aussi leurs ouvrages, tant médités, ont-ils subjugué le monde, bravé les caprices de la mode et les outrages des siècles.

Voilà, je le répète, ce qui manque à Préault : une patience soutenue. Son intelligence a des éclairs, des foudres et des coups de vent; son exécution est pleine de vie et aussi de désordre et d'enflure. Son talent, enfin, ressemble à son corps robuste et bien fait, comme celui du Faune; mais terminé par une tête affolée, une tête de Borée.

Malgré ces faiblesses, ces inégalités, ces troubles, je vois en lui un artiste original, de bonne race, digne des encouragements de l'État. L'élévation de ses idées s'est toujours manifestée et par le choix des sujets et par quelques parties de l'exécution : la tête de Marceau exprime l'héroïsme et la douceur de ce jeune homme qui garda la pureté naïve de son âme au milieu des excès de la Révolution française; qui, par sa mort si prématurée, remplit de deuil la grande armée de Sambre-et-Meuse et le camp ennemi, et dont les sentiments innocents, sublimes, se traduisent par ces paroles : « Vous me parlez de mes lauriers, vous voulez que j'aille les déposer sur vos genoux, vous, ma bonne sœur, si sensible et si aimante! ces lauriers vous feraient horreur, ils sont teints de sang humain. »

CHENAVARD

Celui-ci n'est précisément ni un artiste, ni un poëte, ni un savant; c'est un sophiste. Il détruit un à un les systèmes et se fait des matériaux un système à lui, qu'il détruit encore; enfin son intelligence, pleine d'illusions mortes, ressemble à un désert jonché de ruines. Imaginez-vous la tristesse qui prend notre homme quand il n'y a plus rien à démolir : c'est Marius à Minturnes. Une belle occasion de discuter revient : le voilà plus gai, plus spirituel que jamais; il se délecte dans une impiété méphistophélique, jette en riant le trouble dans les âmes tranquilles et arrache à l'interlocuteur ses croyances comme un professeur confisquerait des joujoux à un écolier. Ses railleries rappellent, à l'agilité près, les sarcasmes de Voltaire et les farces de Desbarreaux. Parfois pourtant la moindre licence le scandalise et l'irrite; on le dirait plus dégoûté des folies, des misères de la société que ne l'était Jean-Jacques, et prêt à laisser croître poil et griffes pour s'en aller vivre au fond des bois.

Quelques jours d'ennui passent, et le solitaire reparaît muni de nouveaux arguments et de nouvelles plaisanteries. Il vous étonne par quelque préambule piquant et aborde toutes les idées avec autant de faconde que d'in-

crédulité. « Je ne crains qu'une chose, dit-il, c'est l'absurde. »

Il perdit un jour son aplomb ordinaire en exposant après dîner à Saint-Cloud ses opinions libérales à l'empereur : il agitait la petite cuiller dans sa tasse déjà vidée pour reprendre une contenance ; les courtisans commençaient à s'impatienter ; mais il ne tarda pas à se tirer d'affaire en homme distingué. On ne peut lui contester beaucoup d'esprit et d'instruction ; seulement ses causeries sentent le bouquin ; les réminiscences y sont plus nombreuses que les aperçus ; ses *anas* et ses bons mots semblent un peu fripés : on reconnaît en l'écoutant qu'il se rafraîchit la mémoire dans les Œuvres de Brantôme, de Tallemant des Réaux, de Saint-Simon, même dans la *Biographie universelle* et dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, pour charmer les réunions dont il est devenu le conteur ordinaire, le monologue juré. En ami de la liberté il permet tout, sauf la contradiction. C'est en disputant contre des amis sur le lac d'Enghien qu'il a pour toujours enroué et cassé sa voix, depuis lors semblable au clairon faussé par un soldat trop robuste. Dans les questions religieuses, il est sans quartier, et pour tout le reste assez conciliant. Néanmoins ses concessions *parlementaires*, *constitutionnelles*, portent sur les mots plutôt que sur les choses. Chenavard est une sorte d'Odilon Barrot artiste. Il diffère des lourds érudits et des *philosophasses* en ceci, qu'il n'est pas pédant et qu'il juge le monde avec autant d'esprit que d'indulgence. Il y a du charme dans son ironie et parfois de la profondeur. Curieux de tout et dédaignant tout aussitôt, rien ne lui semble utile, nuisible ou sérieux, ni autour de lui ni en lui-même, et, s'il s'appliquait ce qu'il dit, il n'aurait qu'à couvrir sa tête et à se laisser mourir de

faim. Mais, à six heures sonnantes, proposez-lui un pique-nique où l'on cause, il se secoue joyeusement et trouve la vie excellente.

Je l'ai vu, en un moment de gaieté adorable, danser une contredanse avec une petite chienne !

A part quelques abus d'intelligence, certaines malices qui ne nuisent qu'aux imbéciles, et quelques traits d'un égoïsme que l'expérience du monde justifie, Chenavard est un homme digne de la plus haute estime et de la plus sincère affection. Comme il pèse à peu près tout avec une compatissante ironie, les artistes irritables l'ont surnommé *Désolateur le Grand.* Il se ravale lui-même avec une rare impartialité. Je dirai de lui sans doute plus de bien qu'il n'en pense et je me permettrai par-ci par-là quelque badinage, sachant qu'il en est d'avance tout consolé. Jeune il aimait la gloire ; il n'y croit plus.

Voici ses deux maximes favorites :

Il est permis de manquer de religion ; mais il ne faut pas manquer de goût.

La haine est la vertu des brutes.

Chenavard est un grand bel homme dans la force de l'âge, qui tient du bœuf tranquille et de l'ourson apprivoisé. Il s'en va comme ces mathématiciens distraits qui perdent leurs jarretières et traînent leur manteau. Ses yeux un peu de travers semblent regarder en Champagne si la Picardie brûle. Les idées qui se culbutent dans sa tête font incessamment mouvoir ses sourcils ; des rides profondes, superposées en lignes courbes, traversent de l'un à l'autre côté son large front, qui commence à se dépouiller à l'automne de la vie. Sa grande bouche, tantôt sympathique, tantôt railleuse, a des sourires d'une extrême finesse et d'une rare bon-

homie. Tous les plans de son visage sont d'une ampleur magnifique. Son teint un peu blafard révèle la paresse du sang; ses manières pesantes, émoustillées par la conversation, lui vont à merveille; ses mains mâles et puissantes ressemblent à celles des prêtres sacrificateurs sculptés dans le granit des monuments assyriens. Ses grands pieds se traînent dans des souliers énormes que l'on appelle des *philosophes* en argot parisien.

Paul-Joseph Chenavard est né à Lyon, le 9 décembre 1808, de parents qui faisaient un commerce de cardes pour la fabrication de la soie. Il fut d'abord confié à des paysans du Dauphiné et mis ensuite à l'école communale de Saint-Genis-Laval, où son père et sa mère s'étaient retirés après avoir fait fortune. C'est sur la place publique de ce village qu'il vit tomber les têtes du jeune Dumont et du capitaine Oudin, exécutés en 1817 comme factieux bonapartistes. Cette terrible scène imprima dans son âme une aversion précoce pour le gouvernement des Bourbons et cette haine d'enfant fut cultivée en lui comme une vertu patriotique par le directeur du collége de Mornand, M. Dantal, ami et coreligionnaire en franc-maçonnerie de M. Chenavard père, qui n'avait au monde rien de plus sacré que son tablier mystique. M. Dantal, qui inspirait au jeune élève ses idées politiques, mourut en 1823. Notre philosophe de quatorze ans ne tarda pas à prendre la fuite du collége.

Il avait montré beaucoup de goût pour les mathématiques et pour le dessin : ses parents le destinaient à l'industrie; mais il se jeta dans le courant des impressions et des études libres. Enthousiasmé d'abord par la vie des Saints et des Pères du Désert, il s'imposait en secret les plus dures mortifications : il jeûnait, passait les nuits couché sur le carreau de sa chambre et

gagnait ainsi de pieux rhumatismes dont il se plaint encore pour rire. Les héros des romans dansèrent ensuite une folle ronde dans sa tête; il reprit quelque nourriture et regagna son lit. Survint l'ambition : « Je ne cessais, dit-il, de parcourir l'histoire des voyages, dans l'idée qu'il y restait quelque découverte à faire sur le globe ; je suivais attentivement sur les cartes géographiques les chemins des navigateurs, cherchant à me frayer des voies inconnues. » Après il se mit à écrire des comédies et des tragédies en vers, qui furent heureusement brûlées par son père.

Le jeune Chenavard vint à Paris en 1825, passa par l'atelier de M. Hersent, tomba dans celui de M. Ingres, oscilla vers M. Delacroix, pour se jeter enfin dans les musées et les bibliothèques, où il dévorait d'une bouchée des ouvrages énormes et croquait en quatre heures quatre douzaines d'estampes. Son amour pour la conversation ne tarda pas à se révéler avec une force qui n'a fait que croître et embellir. M. Ingres, qui n'aime pas les raisonneurs, lui conseilla le voyage d'Italie, l'assurant « que les fleurs y naîtraient sous ses pas, surtout s'il avait le bonheur de se tenir en garde contre les maîtres exagérés : Michel-Ange, le Corrége, et même André del Sarte. » Aux coloristes, il n'y fallait pas songer, sous peine de crime. « Je voulais fuir surtout, dit Chenavard, les disputes engagées entre les classiques et les romantiques et chercher par moi-même la vérité. »

C'était vers la fin de 1827. La première visite de l'artiste arrivé à Milan fut pour la *Cène* de Léonard de Vinci dont il copia les têtes conservées avec une exactitude qui fait ressortir les fautes des plus célèbres gravures faites d'après l'original, sans excepter celle de Morghen,

qui donne de beaux cheveux à tel apôtre chauve et rase à tel autre sa barbe vénérable.

Il avait pour Florence, ce nid d'aigles des grands Italiens, un enthousiasme religieux. Arrivé la nuit dans la ville, il en parcourut les rues à tout hasard, croyant voir dans chaque promeneur un descendant de Dante ou de Michel-Ange ; il se mit tout de suite à étudier la langue et l'histoire toscanes et à copier les chefs-d'œuvre du musée Pitti, de la galerie des Offices, de l'Académie et des églises, emportant quelque chronique florentine dans sa boîte à couleurs.

A Rome, mêmes études : les galeries Fesch, Borghèse, Corsini, Sciarra, Barberini, Colonna furent épuisées ; les *Chambres* et les *Loges* du Vatican, les fresques de la chapelle Sixtine, la *Descente de croix* de Daniel de Volterre à la Trinité-du-Mont, la *Flagellation* de Sébastien del Piombo à *San Pietro in Montorio*, les Dominiquin à Saint-Grégoire et à Saint-André *della Valle ;* les Masaccio de Saint-Clément, les sibylles *della Pace*, les Caravage de la Porte du Peuple ; les sculptures, les ornements, les architectures des artistes primitifs et des maîtres de la *Renaissance :* tout, jusqu'aux modernes fresques allemandes de la *Villa Massimi*, passa par ses crayons et par ses pinceaux. « Je me souviens, dit-il, qu'ayant à rester une journée dans une auberge des environs de Rome, je me donnai la distraction de dessiner sur un mur le *Moïse* de Michel-Ange dans les proportions de l'original ; j'en avais par hasard un croquis sur moi : je n'ai jamais travaillé avec tant de feu ; mes crayons étaient coulants ; je fis un prodige d'imitation. Quelques temps après, je revins à l'auberge pour y revoir *Moïse :* il n'y était plus. »

A Venise, Chenavard absorbe en trois mois les Bellin,

Carpaccio, Giorgion, Titien, Véronèse et le Tintoret. A Parme, il dévore du même appétit les ouvrages du Corrége. Enfin il reprend le chemin de la France, laissant à Rome une cargaison de croquis et d'études peintes à un ami qui l'a gardée ou perdue, au lieu de la lui faire parvenir à Paris. L'artiste n'eût pas gardé le moindre morceau en souvenir de son premier voyage en Italie si, avant d'en sortir, il ne se fût heureusement encore arrêté à Florence pour y faire derechef bon nombre de dessins. « Peu d'artistes, dit-il, en ont fait de meilleurs. Je travaillais vite afin de pouvoir emporter en peu de temps beaucoup de choses. Je calquais les ouvrages des peintres primitifs qui me frappaient le plus et je les coloriais *grosso modo* au pastel, à l'aquarelle et à l'huile. L'envie me prenait-elle de copier quelque morceau de prédilection, un Léonard, un Raphaël, un Fra Bartolomeo, je n'omettais pas un détail. Je trouverais le bonheur à copier encore commodément dans la retraite les chefs-d'œuvre qui m'ont le plus ému. Mon choix serait aujourd'hui plus sévère qu'il ne l'était alors ; car il m'arrivait de reproduire de médiocres objets sous l'influence de cette idée : « Je suis en Italie et le morceau est ancien. »

On sent à quel point l'artiste s'était rendu la tradition de l'art familière. Rentré à Paris, il y essaya son premier tableau. Au lieu d'imiter les vieux Italiens, il suivit le goût des romantiques français à la mode, tant il est difficile d'échapper aux influences contemporaines. Le voilà donc à transporter sur une toile de vingt pieds son *Luther à la Diète de Worms*. Impossible à lui de surmonter les difficultés de la composition : il ressemblait, avec son instruction et son inexpérience pratique, à un poëte amateur qui, ayant lu immensément de vers

et fait seulement quelques stances, s'aviserait d'entreprendre un poëme épique. Les préceptes d'Académie lui semblaient stériles ; l'échec subi lui faisait en même temps sentir qu'il faut avoir une méthode ou renoncer pour jamais à venir à bout d'un ouvrage sérieux.

Cependant la guerre entre les classiques et les romantiques commençait à lasser l'opinion ; la révolution de 1830 arrivait : artistes, militaires, hommes de lettres et hommes d'État en herbe, mêlés à de vieilles notabilités, en étaient comme l'avant-garde. Dans des réunions présidées par Charlet, on voyait à la fois Béranger, Armand Carrel, l'amiral de Rigny, Abel et Victor Hugo, Sainte-Beuve, Barye, les frères Devéria, Achille Roche et certains jeunes gens, qui écrivaient pour les libraires Barba et Ladvocat ces *Mémoires* contemporains mis à la mode par le succès de Bourrienne. Chacun des membres de l'Assemblée avait, selon le mot d'alors, la noble ambition de *mener le siècle*. Chenavard flottait et flotte encore.

Revenu en Italie au plus fort de ses hésitations, il se plongeait avec délices dans cette paix ascétique que Rome, entre toutes les villes, offre au voyageur échappé de Paris. La contemplation des vieux maîtres, la fréquentation des Allemands, qui y vivaient d'abstractions, le portèrent définitivement à penser que le seul but du peintre est l'expression des idées philosophiques. Owerbeck composait l'*Histoire allégorique de l'Art;* Chenavard résolut d'exposer en tableaux l'Histoire universelle et il conçut une série de vastes compositions, projet qui exigeait de lui une infinité de recherches. Afin de reproduire la véritable physionomie des divers siècles, il recommença ses croquis rapides d'un bout à l'autre de l'Italie, revint en France chargé de butin et

continua ses investigations sur l'Inde, l'Égypte, la Perse, la Chine, l'Europe et l'Amérique, épuisant les musées, les bibliothèques, les collections particulières, les étalages forains, pêchant même dans les conversations tout ce qui pouvait entrer dans quelque casier de sa vaste mémoire. « Je suis ainsi fait, dit-il, qu'il me faut aller aux sources et entrer dans toutes les particularités d'une époque pour en pouvoir figurer sur la toile une idée, un événement; de là vient mon aptitude à reproduire à présent sans effort la physionomie de tous les temps et de tous les pays. »

Il s'appliqua longtemps à mettre ces études en ordre dans son cerveau, à dégager l'idée générale qui lui paraît avoir été comme l'étoile de la civilisation, à échelonner enfin tout le long des siècles les personnalités dominantes. — « Si peu de valeur que puisse avoir mon essai, dit-il, j'affirme que j'en ai tiré ce que je sais à présent. On ne peut s'imaginer tout ce que l'on trouve dans une idée en y pensant toujours, et il ne saurait y en avoir de plus vaste que celle que j'ai poursuivie. L'Art de l'avenir s'en inspirera; mon sujet sera, comme l'a été le *Jugement dernier*, le plus noble thème de l'artiste jusqu'à l'avénement d'un nouveau Michel-Ange. »

Le gouvernement de Juillet proposa pour sujet d'un concours de peinture : *Mirabeau apostrophant le marquis de Dreux-Brézé;* notre artiste n'ayant pas eu le prix s'irrita et composa le *Vote de la mort de Louis XVI*, suivant en quelque sorte l'exemple de la France aigrie, qui, après la *Constituante*, fit la *Convention*. Ayant eu l'occasion de voir souvent quelques personnages célèbres, échappés aux violences de cette étrange époque, notamment Merlin et Barère, il tira des traits vivants de leurs récits et retrouva dans leurs mains des portraits

crayonnés par David au milieu des orages de la Terreur. Le *Vote de la mort de Louis XVI*, admis à l'Exposition de 1833, en fut retiré par ordre de Louis-Philippe, offusqué d'y voir son père Égalité causant avec Marat. Cette composition, extrêmement intéressante et pour l'art et pour l'histoire, passa des galeries du Louvre dans le salon de M. Thiers; on la voyait après Février 1848 chez M. Ledru-Rollin; le prince Napoléon Bonaparte la possède aujourd'hui.

C'est en assistant aux cours de MM. Cousin, Guizot, Villemain et aux prédications des disciples de Saint-Simon et de Fourier, que Chenavard prit la manie de la discussion. En voulant tirer de toute chose une théorie, il se prodiguait en vaines paroles. Les arguments coulaient de sa tête comme l'eau fuit d'un vase fêlé.

Il venait de concevoir aussi cette idée bien funeste à tout artiste contemporain : que l'Art a cessé à jamais d'exprimer les idées élevées; qu'il s'est énervé dans les mièvreries d'exécution au point de ne pouvoir plus saisir le type supérieur à tous les types : l'homme, et que, la pensée l'ayant quitté, il épuise sa dernière et insignifiante expression : la peinture de paysage.

« La plupart des jeunes gens suivaient, dit-il, le torrent romantique; les autres restaient fixés aux routines de l'Académie; tous s'abêtissaient par l'imitation. Évidemment l'Art était mort. N'avons-nous pas vu, en effet, en moins d'un demi-siècle reparaître dans les ouvrages des imitateurs — à commencer par David, qui remontait aux sources de l'antique, jusqu'à Courbet, qui tend à faire revivre le naturalisme flamand — toutes les physionomies mises l'une après l'autre à la mode durant deux mille ans? L'Art moderne est-il donc autre chose qu'un jeu de la mémoire? Entrez dans une maison de

Paris habitée par vingt artistes, vous y trouverez des élèves de Fiesole, de Raphaël, de Rubens, de Rembrandt, de Véronèse, de Vélasquez ou de Holbein. Où veulent-ils en venir? Faire de la peinture seulement pour gagner de l'argent n'est pas un but avouable; peindre pour peindre, selon le principe de *l'art pour l'art*, c'est chose insignifiante : autant vaudrait s'adonner à la danse. Et la peinture fut pourtant un si puissant mobile de civilisation! Au moins la science moderne a-t-elle un but d'utilité : en étudiant les lois d'application de l'électricité et de la vapeur, elle rapproche les distances et modifie les rapports entre les peuples. » Chenavard tombait dans le découragement en comparant les ouvrages de l'école française aux chefs-d'œuvre de l'Italie, de la Flandre, de l'Espagne et même à ceux de l'Allemagne primitive, la plupart remplis d'étonnantes inventions.

Préoccupé de la nécessité de donner à l'Art une mission religieuse et philosophique et porté à rejeter tout détail de nature à compliquer ou à ralentir l'expression de ses idées, Chenavard professe la négation de la couleur et réduit la Peinture aux seuls moyens du dessin : le contour linéaire, le modelé par les ombres et la composition ou mise en scène. Il s'imagine que le pur dessin est le langage figuré le plus simple et le plus expressif, tandis que la couleur jette du vague et une certaine sensualité dans les yeux et dans l'esprit. Les personnages simplement dessinés et modelés sont, à l'en croire, une parole courante, intelligible aux illettrés et semblable en quelque sorte à la poésie de la Bible, de Dante et de Shakspeare, dont la grandeur s'adresse surtout au peuple naïf. Il soutient que l'Art a toujours agi en ce sens depuis le moment où il bégayait sur les murailles des temples de l'Égypte jusqu'à l'heure où il

a chanté son dernier chant épique aux voûtes de la *Sixtine*. Je ne me sens pas séduit par ces tendances rétrospectives ; je ne vois pas la possibilité de ressusciter une recette qui fait de la physionomie de l'homme un rébus religieux et change les beautés de la nature en hiéroglyphes. Quant à cette intelligence infuse de la peinture et de la poésie reconnue au peuple par Chenavard, je n'y crois certes pas. Si les docteurs, qui s'exténuent sur des phrases, n'ont fait qu'embrouiller le sens de la Bible ou de Dante, il n'est pas à dire pour cela que l'ignorant lise très-couramment les choses sublimes. Michel-Ange ne faisait pas le *Jugement dernier* pour les laboureurs de la campagne de Rome; Dante n'adressait pas la *Divine Comédie* aux bateliers de l'Arno; Shakspeare n'a pas dédié *Hamlet* aux chevriers du pays de Galles et Chenavard lui-même n'a pas conçu tant de subtilités pour les gens qui ne savent ni A ni B.

Si la Peinture n'est d'ailleurs rien autre chose qu'une écriture, les livres nous suffisent.

—« Voyez, ajoute notre ami, où conduit l'importance donnée à la couleur : on a traîné l'Art dans les salons ; on le rend à la fois trivial et raffiné. Qu'ont gagné à cela les artistes de nos jours? Quelques-uns de l'argent et des croix d'honneur ; la plupart la misère; tous l'intime conviction de leur insignifiance. »

Malgré ses tendances éclectiques, Chenavard n'a jamais pu étouffer son aversion pour les coloristes. Lui qui a tant copié de tableaux n'a presque rien reproduit des Espagnols, des Vénitiens, des Hollandais et des Flamands, si ce n'est la *Ronde de Nuit* et la *Leçon d'Anatomie* de Rembrandt, quelques sujets de Rubens, de Van Dyck, du Titien, de Véronèse, et certains morceaux de Géricault et de Delacroix. « Voici, dit-il, mes raisons

contre les coloristes : Ils ont abandonné la grande tradition pour s'attacher à la réalité et sacrifié l'expression de l'idée aux curiosités de la palette. »

Chenavard est un rêveur : des brouillards flottent sur son esprit comme sur un étang. Il donne, nous l'avons dit, beaucoup plus d'importance à ses idées qu'à tous les procédés, et passe son temps à envier les maîtres du Portique qui consacraient leur vie à disserter sur les destinées humaines, insouciants de tout, hormis de leurs opinions; mais le siècle d'or des philosophes est loin. Notre raisonneur a fondu ses lectures et ses impressions en une espèce de système qui est la négation du progrès.

A son avis, toute ascension est fatalement suivie d'une décadence; la destruction emporte la fécondité, la mort la vie et l'ombre la lumière. Une nation naît, grandit, décline et périt comme un individu, qui se développe par périodes de l'enfance à l'adolescence, de l'adolescence à l'âge mûr, pour déchoir de l'âge mûr à la vieillesse, retomber de la vieillesse dans une autre enfance et retrouver en quelque sorte sa tombe à la place où fut son berceau. L'astronome, après avoir pris quelques points de repère dans l'étendue du firmament, détermine la courbe et la révolution d'un astre : Chenavard, après avoir observé les phénomènes de la vie, arrive à préciser la durée de chaque peuple et la fin du monde.

Il figure par deux cercles enveloppés l'un par l'autre l'existence de l'homme et celle de l'Humanité : le plus petit est divisé en quatre parties égales, qui signifient les quatre âges de l'individu : enfance, adolescence, âge mûr, vieillesse.

Le plus grand, pareillement divisé, représente les quatre âges de l'Humanité.

L'artiste remarque, à chaque période de la vie de l'homme, les transformations de caractère que l'Humanité subit elle-même à chaque époque de l'histoire :

L'enfant qui vit ses premiers sept ans, pour ainsi dire plongé dans les ténèbres, bégayant ses besoins, vagissant ses douleurs, effrayé par la terre, par les animaux, par les éléments : c'est le type de l'Humanité tout entière depuis Adam jusqu'aux Patriarches.

De sept à quatorze ans, l'enfant chancelle encore, mais prend de jour en jour plus de force et d'audace, sans arriver à secouer sa frayeur de l'Inconnu : c'est l'Humanité patriarcale suivant sa voie jusqu'au Déluge ;

De quatorze à vingt et un ans, l'adolescent se soustrait plus délibérément par l'éducation à la crainte que lui inspirait la Divinité, et, comme cet adolescent, l'Humanité se fortifie en dispersant ses races sur le globe depuis le moment du Déluge jusqu'à l'heure où s'élève Babel.

L'Humanité, dans le cours de son premier âge, appartient complétement à la Religion : le Monothéisme, le Polythéisme, le Panthéisme, jaillissent successivement de son imagination. Inerte, contemplative ou errante, elle prend pour des dieux ses propres sentiments et adore toutes les forces de la Nature.

Le jeune homme aspire de vingt et un à vingt-huit ans aux découvertes : à cet âge, il représente l'Humanité qui vient de trouver le rudiment des arts, les signes de l'écriture, et de bâtir les temples de Thèbes et de Persépolis.

De vingt-huit à trente-cinq ans, le jeune homme est plein d'impressions, d'idées, de créations poétiques : telle est l'humanité depuis Moïse jusqu'aux sages de la Grèce. Tous ses grands hommes sont des poëtes : Orphée, Linus, Hésiode, Homère et même Moïse et Pythagore. Le

prêtre, le philosophe, le législateur, le guerrier, sont pleins de poésie.

Le culte de l'Amour et de la Beauté remplace définitivement dans l'âme de l'homme âgé de trente-cinq à quarante-deux ans la terreur religieuse. L'homme remplira l'univers de lui-même et fera sa propre apothéose. La sculpture, chargée de sa noble image, sera l'art supérieur à tous les arts; Phidias modèle la statue colossale de Jupiter pour un temple de dimensions infimes. Poëtes, philosophes, législateurs, auront tous, comme le statuaire, un idéal plastique.

L'homme de quarante-deux ans, c'est l'Humanité âgée de quatre mille deux cents ans, à l'avénement de Jésus-Christ, chaque année de la vie de l'individu répondant à un siècle de la vie de l'Humanité.

De quarante-deux à quarante-neuf ans, l'homme mûr, tout à ses idées de puissance, résume le monde romain jusqu'au siècle de Mahomet. César, Auguste, Trajan, Attila, Clovis, Mahomet sont les plus hautes expressions de la force et de la volonté, l'image de l'ambition satisfaite. L'Univers est tout à fait voué à la guerre et à la politique durant cette époque moyenne de l'histoire que les peuples ont si bien nommée le Moyen Age.

De quarante-neuf à cinquante-six ans, l'homme se sent encore des velléités de jeunesse. Ainsi l'Humanité, de Mahomet à Luther, en passant par le règne de Charlemagne et par les Croisades, a traversé la saison de la vie que le peuple appelle l'*été de la Saint-Martin.* La foi religieuse, en ce temps-là, bien qu'elle nous semble de l'enthousiasme, n'est rien autre chose que la crainte de la mort et de l'enfer.

L'Humanité, arrrivée avec César et avec Jésus-Christ à l'apogée de l'intelligence et de la gloire, n'aspire qu'à

descendre. Le monde, entraîné par le christianisme vers une tristesse incurable, retombe en enfance. L'art spécial qui répond à cette phase de l'Humanité, c'est la Peinture, qui par excellence exprime la douleur. Dès l'apparition de la Peinture, les mœurs, le costume, la politique, la religion prennent quelque chose de son génie souffrant : Dante, Grégoire VII, sont des caractères pittoresques et sombres. Charlemagne lui-même sent avec amertume la barbarie de son temps. Un pape, un empereur, éprouvent le besoin d'environner de splendides oripeaux leur majesté et leur beauté déchues. La figure d'un pape peu favorable à la statuaire ne prête à la peinture que des moyens d'effet de second ordre : l'éclat des étoffes et des pierreries. L'architecture chrétienne, triste parce qu'elle tient elle-même son caractère de la Peinture, n'est pas à vrai dire une architecture : elle ressemble par ses formes grêles et par la manière dont elle est éclairée à un tableau ou plutôt à une aquarelle.

C'est ainsi qu'à chacun des âges de l'Humanité un art particulier donne à tout son empreinte. En Égypte le roi, le prêtre, le guerrier ont un aspect de solidité, d'austérité, de roideur monumentales : la forme de leurs membres prend quelque chose de la colonne, de l'obélisque ou de la pyramide.

A l'époque où la sculpture a dominé, tout porte son cachet plastique : les grands hommes de ce temps-là nous apparaissent sous la forme de statues magnifiques. Alexandre n'a plus la roideur de Sésostris ; sa beauté est parfaite. Orphée et Homère, venus au monde entre les deux époques de l'architecture et de la sculpture, nous semblent bien représentés par deux statues de l'école primitive d'Égine.

De cinquante-six à soixante-trois ans, l'homme affaibli est le portrait du siècle dans lequel nous vivons. L'Humanité marche à sa fin ; mais elle ne mourra qu'après avoir poussé à bout les découvertes de la Science, les progrès de l'Industrie et chanté l'hymne de la Fraternité en une langue universelle.

L'art qui domine cette dernière période de l'univers, c'est la musique, « art matérialiste, vague, dissolvant, qui semble fait tout exprès pour consoler la vieille espèce humaine de ses longues douleurs et pour l'endormir dans le tombeau. »

En récapitulant les siècles écoulés, sans trop forcer les chiffres, on voit que le monde a déjà vécu sept mille ans ; Chenavard lui en donne encore trois mille à vivre avec toute la générosité que son système lui permet. La plupart des nationalités célèbres ont épuisé chacune sa part de dix siècles : la Grèce, d'Homère à Plutarque ; Rome païenne, de son fondateur à Julien ; Rome chrétienne, de l'invasion d'Attila à la décadence du dernier siècle ; la France, de Charlemagne à Louis XVIII ; l'Espagne, de Pélage au roi Joseph ; l'Angleterre n'a guère vécu plus de huit cents ans, de Guillaume le Conquérant à la reine Victoria. De la Russie et de l'Amérique l'artiste n'en dit rien ; il nous laisse conclure.

Il décompose, on l'a vu, l'esprit humain en facultés distinctes, exclusives, qui, l'une après l'autre, illuminent telle et telle période de civilisation, s'éteignent successivement et ne se rallument que très-faiblement dans les époques ultérieures. Ainsi à chaque civilisation un art périssable : l'architecture a fini son temps avec les religions primitives ; plus de sculpture après la Grèce ; plus de peinture après la Hollande du XVIIe siè-

cle. Tout essai d'art fait de nos jours, excepté en musique, est un impuissant archaïsme.

Le rôle de la peinture est fini. Sept grands maîtres, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége, Rubens et Rembrandt ont épuisé ses splendeurs et restent aux yeux du monde comme les sept couleurs du prisme et les sept cordes de la lyre. Chacun d'eux a particulièrement saisi une impression dominante du tempérament humain et rendu un des caractères essentiels de la lumière. Léonard de Vinci, pour ainsi dire placé au centre du spectre solaire, réunit en son œuvre l'harmonie des couleurs ; Michel-Ange, Rubens et Rembrandt affectionnent surtout les trois couleurs fières, les trois tons entiers de la gamme chromatique : Michel-Ange le bleu ; Rubens le rouge ; Rembrandt le jaune. Raphaël, Titien et Corrége, natures plus tendres, s'attachent aux tons mixtes : Raphaël au vert, Titien à l'orangé, Corrége au violet. Remarquez aussi que les couleurs lumineuses, l'orangé et le rouge, nous frappent la première chez Rubens et la seconde chez Titien ; que les deux couleurs clair-obscur répondent : le jaune, couleur du couchant, à Rembrandt ; le violet, couleur de l'aurore, à Corrége ; et que les deux tons de l'obscur, le bleu et le vert, conviennent mieux aux deux peintres dessinateurs Michel-Ange et Rapaël, préoccupés avant tout du modelé obtenu par les ombres.

Mais passons sur ces subtilités (c'est aux peintres à purger ces hypothèques inscrites sur l'arc-en-ciel), et arrivons à la mise en scène de la *Philosophie de l'Histoire :*

La vie de l'Humanité est, aux yeux de Chenavard, résumée par une suite de symboles ou étendards tour à tour arborés par les Religions. Les emblèmes primitifs

de l'Inde, de la Perse et de la Chaldée : l'Éléphant, le Bœuf, le Sphinx et la Licorne, sont suivis de la dernière image du culte chez les Égyptiens, la Barque, image de l'Esprit qui flotte sur les eaux. La Barque devient l'Arche des Juifs et l'Arche est dominée par le Calice et la communion des chrétiens. Après avoir superposé par ordre ces hiéroglyphes parlants, notre Panpalingénésiarque a groupé les races humaines autour de ce trophée symbolique, comme un chef range ses troupes autour du drapeau.

Sa principale composition, dont toutes les autres sont des épisodes, s'appelle la *Palingénésie sociale ;* elle est de forme circulaire, ce qui rend plus sensible aux yeux et à l'esprit du spectateur le mouvement cyclique suivi par la famille humaine, et divisée en trois parties : dans la région supérieure voltigent les personnifications allégoriques des diverses religions; dans la zone intermédiaire, qui s'étend sur la terre, se dédouble la procession des principaux acteurs de l'histoire, hommes d'action, qui depuis Adam ont gouverné le monde par la ruse ou par l'épée ; penseurs, qui, depuis Ève, ont le plus influé sur l'âme des nations par l'idée et le sentiment. La région inférieure, c'est le chaos où tout viendra tomber et se régénérer dans le feu, double principe de vie et destruction. L'apothéose du christianisme domine tout : le Christ debout, les bras étendus sur une croix d'étoiles, s'élève vers la lumière incréée ; les vieillards de l'Apocalypse lui présentent les insignes du pouvoir des rois et l'encens, qui figure les prières des saints. A sa droite volent la Foi, la Charité et l'Espérance qui, sous les traits de la Mort, jette par la bouche des bouffées de fumée. L'artiste veut nous montrer ainsi que toute attente est vaine. Pensée amère d'un cœur dessé-

ché ! Ces quatre Vertus ramènent vers le Christ les divinités du Nord : Odin, appuyé sur sa branche de frêne, l'oiseau noir et l'oiseau blanc perchés sur ses épaules et lui disant le passé et l'avenir ; Thor, le dieu de la guerre, qu'abandonne sa louve, irritée de voir son maître s'agenouiller devant le Christ.

De l'autre côté de l'horizon, la Prudence, couronnée de serpents, la Justice, la balance à la main, la Tempérance, tenant sa règle et la Force, revêtue de ses armes d'or, poussent devant elles les divinités récalcitrantes du Midi : Jupiter et les dieux inconnus. Sept anges sonnent de la trompette : Brahma, Siva et Vichnou, Osiris, Typhon, Orus, Ormuzd, Arihman et Mithra arrivent du fond de l'Orient et assistent d'un œil abruti à l'ascension glorieuse de Jésus ;

L'histoire se déroule sur la terre : Zoroastre enseigne à Cyrus et à ses guerriers la théorie des deux principes du Bien et du Mal, représentés par les deux globes qu'il tient dans ses mains, l'un constellé, l'autre rempli de feu ; les Égyptiens instruisent les Grecs, parmi lesquels on remarque Pythagore, Platon, Hippocrate, Homère, entouré des Poëtes, et plus loin les Sibylles.

Du côté opposé, Melchisédech et Abraham transforment le Sacrifice ; Noé, insulté dans son ivresse, est vengé par l'esclavage des enfants de Cham ; Moïse arrive, suivi des Rois et des Prophètes.

Alexandre et Ptolémée remettent à César le plan d'Alexandrie, siége de l'empire du monde ; Auguste apparaît accompagné de Virgile ; Tacite contemple les luttes du Sénat et du Peuple romains ; Néron et Domitien excitent leurs magistrats et leurs bourreaux contre les martyrs.

Du côté opposé, la Vierge guide la famille chré-

tienne : saint Jean s'arrête, troublé par les visions ; saint Pierre remet les clefs à saint Lin, le premier pape, son successeur ; saint Jacques annonce la bonne nouvelle à la Madeleine qui lui tend les bras ; saint Étienne donne du pain et des vêtements à des enfants nus et affamés ; saint Paul, le chef de la Doctrine, l'explique aux docteurs de l'Église ; l'empereur Constantin lève l'étendard pour la défendre.

Voici l'invasion des Barbares, le schisme de Mahomet, l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie, la résistance de Pélage et de Charles-Martel.

Les moines copient les manuscrits échappés à la torche d'Omar.

Le Pape et l'Empereur, qui reçoit du Pontife la couronne à genoux, consacrent la double autorité du trône et de l'autel.

Pierre l'Ermite prêche les Croisades à Godefroid, à Richard et à saint Louis.

L'empereur Frédéric d'Allemagne reçoit la Poésie et l'Architecture des peuples de l'Orient.

Les modernes occupent le premier plan de la composition. D'un côté Schwartz, l'inventeur de la poudre, la présente à Charles-Quint ; Gutenberg découvre l'imprimerie ; Luther déchire les bulles de la cour de Rome ; un sénateur de Gênes remet la boussole à Christophe Colomb et à Vasco de Gama ; Ignace de Loyola et Bossuet se concertent pour arrêter les progrès de la Réforme ; Richelieu, Cromwell, Pierre le Grand forment un groupe politique ; Louis XIV et Cosme Médicis comparent leurs siècles ; Voltaire, Lavoisier et Watt se pressent autour de Napoléon Ier qui, d'un pli traînant de son manteau, cache au spectateur la tête coupée Louis XVI et le couteau de la guillotine.

De l'autre côté sont les penseurs et les artistes : l'architecte de l'église de Cologne, Dante, Shakspeare, Galilée, Mozart, Descartes, Leibniz, Bacon, Cuvier et Jean-Jacques Rousseau, qui donne le *Contrat social* à Washington.

Quelques jours après la révolution de février 1848, Chenavard exposa ses idées à M. Ledru-Rollin, ministre de l'intérieur, qui l'invita à les figurer en cartons de grandeur naturelle pour la décoration du Panthéon.

Ce travail fini, le gouvernement républicain aurait fait une nouvelle et solennelle inauguration de ce singulier monument, consacré par chaque révolution à la mémoire des révolutionnaires et purifié quelques mois après par les ennemis de la révolution. Le ministre et l'artiste avaient la naïveté de chercher ensemble le moyen d'assurer à jamais l'inviolabilité de cette nécropole. Afin d'éviter la discorde toutes les fois qu'il se fût agi de conférer à un homme de génie les honneurs de l'apothéose, le gouvernement eût prescrit d'avance l'intervalle d'un siècle entre le jour de sa mort et celui de son exaltation. Le monument devenait, au dire de l'artiste, le sanctuaire de toutes les intelligences, comme le Panthéon de Rome fut le temple de tous les dieux.

Examinons les cartons de Chenavard selon l'arrangement déterminé par le projet officiel : les voir autrement, ce serait altérer pour ainsi dire les vues d'ensemble de l'auteur. Nous dirons après par quelles circonstances ce grand travail à peu près fini n'a servi de rien.

Le plan du Panthéon est une croix grecque : des colonnes engagées dans les parois intérieures de l'édifice en divisent la surface en quarante-trois grands compartiments qu'un égal nombre de scènes historiques devait couvrir. Le spectateur allait de l'une à l'autre en fai-

sant le tour du monument et en commençant, dès l'entrée, sa revue par la gauche [1].

Essayons d'en donner sommairement une idée :

I

Les eaux du Déluge couvrent la face de la terre. Quelques malheureux, réfugiés sur des rochers qu'envahissent les flots, luttent contre les géants primitifs et contre les bêtes féroces : les uns essayent d'entraîner leurs parents et leurs amis vers de très-hautes cimes; d'autres sont attendus sur les arbres par d'énormes serpents. La silhouette de l'arche de Noé, illuminée par les éclairs et par les carreaux de la foudre, disparaît dans l'immensité.

II

Babel escalade les nues : les ouvriers, qui fourmillent imperceptibles au sommet de la tour, semblent pris de vertige en regardant l'architecte et le sculpteur réunis en bas, au pied d'une échelle. Le champ du tableau c'est le Désert.

III

Moïse, retiré sur le mont Oreb, écrit les Tables de la Loi; Aaron l'attend à l'entrée de la grotte, tandis que les Hébreux dansent dans la plaine autour du Veau d'or, insouciants de la colère du législateur et de la vengeance de Jéhovah.

[1] Dix-neuf de ces tableaux ou plutôt de ces cartous ont été mis à l'Exposition universelle de Paris, 1855; je connais les autres, restés inachevés dans l'atelier de l'artiste.

IV

Les Prêtres de l'Égypte, rangés autour d'un roi mort, déposé à la porte du sépulcre, lisent au peuple leur jugement. Les barques flottent sur le Nil. A l'horizon, les Pyramides.

V

Zoroastre et les Mages sont égorgés par des soldats au pied de l'autel igné de Persépolis. D'autres soldats accourent à travers les colonnades du temple à la voix de leur chef. Le Pouvoir sacerdotal de l'Orient tombe sous le glaive.

VI et VII

La caste militaire triomphe dans ces deux sujets consacrés à la guerre de Troie, le *Siége* et l'*Incendie*. Homère, ajoutant une corde à sa lyre, chante, au premier plan du tableau, ce grand événement. Un berger, un soldat, un législateur, réunis autour du poëte, représentent la société tout entière. Orphée, tournant le dos au spectateur pour regarder le passé, chante les traditions fabuleuses sur la harpe égyptienne.

VIII

Les Sages de la Grèce, autour d'une table frugale, échangent leurs pensées sur les destinées du genre humain et reçoivent des mains d'un architecte le projet d'un temple.

IX

Hérodote lit son *Histoire* aux Athéniens pendant la

fête des Panathénées et donne des signes de faveur au jeune Thucydide, qui lui succédera.

X

Socrate, après avoir bu la ciguë, expire sur son lit; la coupe est renversée aux pieds des disciples consternés; quelques amis descendent l'escalier de la prison; le geôlier, tranquillement assis, attend pour se retirer que le philosophe ait rendu le dernier soupir.

XI

Démosthène harangue la multitude dans l'Agora.

Ici le peintre demandait au sculpteur la statue d'Alexandre, le représentant souverain de l'unité du monde antique.

XII

Sac d'Athènes : les temples sont pillés.

XIII

La civilisation jette ses dernières lueurs dans la bibliothèque d'Alexandrie, où l'on voit les sophistes en chaire.

XIV

Le monde romain paraît avec Romulus et Rémus, trouvés parmi les roseaux du Tibre. Les bergers du Latium enlèvent les jumeaux à la Louve qui les allaite. Le repas des pasteurs sur l'herbe met en contraste leur douceur et la férocité de la race nouvelle.

XV

Junius Brutus a condamné ses deux fils : la tête du premier est tombée ; le second, penché sur le billot, tourne un visage suppliant vers son père, qui le contemple sans un mouvement de paupière et repousse d'un geste dédaigneux un ami qui voudrait, en étendant sa toge, lui cacher les victimes. La mère, soutenue par ses suivantes, implore l'époux muet, sourd, immobile.

XVI

Rome assiége Carthage : on tend la catapulte, on fait jouer le bélier ; les échelles se rompent sous le poids des assaillants et par intervalles les assiégés les renversent ; la légion forme une tortue de boucliers et s'avance dans sa carapace jusqu'au pied des murailles. Les Carthaginois sont écrasés dans leurs sorties ; Rome triomphe.

XVII

Scipion, entouré de ses lieutenants, pardonne aux vaincus et montre à l'armée sa continence en respectant les captives agenouillées.

XVIII

La guerre civile déchire la République. César passe le Rubicon. C'est le matin : les soldats se réveillent dans leurs tentes disséminées dans la campagne ; une sentinelle perdue sur un monticule contemple avec anxiété son chef à cheval, arrêté au milieu du ruisseau,

la tête soucieuse, couverte par un coin de manteau, les yeux fixés sur la borne redoutable..... et franchie.

XIX

Les guerres civiles finissent. Il est nuit : Caton, mourant dans sa tente, refuse les soins de ses compagnons et lit une dernière fois le Traité de Platon sur l'*Immortalité de l'âme;* Brutus s'écrie : *Vertu, tu n'es qu'un mot!* en se jetant sur son épée. La déroute de Philippes tourbillonne encore dans le crépuscule; les ténèbres étouffent par degrés le cliquetis des armes et les clameurs des combattants.

XX

Auguste, entouré de généraux, de ministres, de prêtres qui égorgent les victimes, et d'augures qui lisent dans leurs entrailles, ferme les portes du temple de Janus.

XXI

Virgile lit ses vers et montre du doigt l'Avenir. Des moissonneurs coupent les blés; des bergers offrent au poëte une couronne de fleurs et une jeune brebis, images de la douceur de ses chants, qui annoncent la paix au monde.

XXII

Jésus vient de naître entre le bœuf et l'âne sur la paille de l'étable éclairée par un pâle falot; la Vierge assise veille sur le divin enfant; saint Joseph debout garde la porte.

XXIII

Pauvres, aveugles, boiteux, paralytiques, femmes et enfants, tous les membres de l'humanité gémissante, viennent écouter le Christ consolateur, qui prêche sur la montagne. « Celui d'entre vous qui sera semblable à cet enfant, leur dit-il, entrera dans le royaume de mon Père. » Les troupeaux se désaltèrent dans les ruisseaux et ruminent sous les ombrages; les pèlerins gagnent les bourgades; les caravanes encombrent les chemins.

XXIV

Jésus va mourir pour nous : Attaché à la colonne, les verges dispersées sur les dalles ensanglantées, les cordes nouées dans le vif des chairs, il tourne les yeux vers sa mère dans l'angoisse. Pilate se lave les mains sur l'escalier de pierre qui mène à la prison.

XXV

La parole du Juste a refleuri sur son tombeau : les néophytes communient sous les deux espèces au fond des catacombes. Au-dessus de la voûte, qui les abrite et les sépare du monde, passe un triomphe romain ; l'empereur s'avance sur son char, précédé d'éléphants, de prisonniers, de dépouilles opimes, et va rendre grâce aux dieux, loin de soupçonner que sous ses pas s'organise un autre Pouvoir.

XXVI

La vieille société minée par le christianisme se

défend de la hardiesse des novateurs par les supplices. Pierre est crucifié la tête en bas, léguant au monde le souvenir inspirateur de ses actions vaillantes ; Paul va passer aussi par la main du bourreau : il a semé la parole de rivage en rivage, comme le laboureur sème le blé de sillon en sillon ; il peut mourir, sa mission est remplie. D'autres captifs chrétiens montrent leurs têtes affligées aux barreaux de la prison.

XXVII

Le Christianisme est enfin monté sur le trône avec Constantin : l'Empereur, incliné devant le Pontife, reçoit le baptême ; les vicaires et les lieutenants entourent les deux représentants de la souveraineté religieuse et de la souveraineté militaire. Les fidèles se pressent à la cérémonie.

XXVIII

Les Barbares arrivent : le Pape, porté dans sa riche litière, à la tête du clergé, vient à la rencontre du *Fléau de Dieu*, qui s'effare sur son cheval effaré. Au fond du tableau, le môle d'Adrien disparaît dans des tourbillons de flammes et la colonne de Trajan prolonge dans le ciel obscurci sa spirale d'airain.

XXIX

Les Pères du désert, dégoûtés du monde que désolent les invasions, élèvent leur âme à Dieu du fond des solitudes et ensevelissent à l'ombre d'une épaisse forêt

un de leurs frères qui vient de mourir. Le lion est accroupi comme un dogue tranquille aux pieds de saint Jérôme.

XXX

Le pape Grégoire VII, assis sur son trône et couronné par les évêques, représente le christianisme à son apogée.

Une religion nouvelle surgit à l'Orient.

XXXI

Mahomet debout dans une grotte, armé de son épée à double pointe, symbole de ses pouvoirs spirituel et temporel, est retenu par le jeune Ali, tandis que le vieil Abou-Beckr, l'oreille tendue contre terre, écoute le galop égaré des cavaliers lancés à la poursuite du Prophète.

XXXII

Haroun-el-Raschid, assis dans son jardin au milieu de sa cour, reçoit avec bonté le livre qui lui est offert par un poëte agenouillé.

Ici la statue de Charlemagne, qui personnifie l'unité du moyen âge, eût fait pendant à celle d'Alexandre.

XXXIII

Godefroid de Bouillon et Pierre l'Ermite à cheval, escortés par les croisés qui défilent, la lance au poing, franchissent une des portes de la montueuse Jérusalem.

XXXIV

Ici les poëtes sont réunis dans un site arrosé par un fleuve qui va se perdre derrière les montagnes : Dante pleurant Béatrix est consolé par Laure et par Pétrarque; le Tasse fou est assis par terre, les vêtements en désordre et les yeux hagards; l'Arioste, au milieu d'un groupe de belles femmes, fléchit le genou devant la princesse d'Este pour lui offrir le poëme de *Roland;* Fiammetta raconte à un nombreux auditoire les contes de Boccace, qui est assis auprès d'elle.

XXXV

La voix des révolutions modernes a retenti comme le cri des aigles du haut des rochers de Grütli : la lune éclaire les lacs de la Suisse, couverts de barques qui viennent au rendez-vous de Guillaume Tell. Les trois chefs debout sur une cime, les mains enlacées, le plus jeune d'entre eux déployant un drapeau, jurent de délivrer leur pays des tyrans.

XXXVI

Scène de l'Inquisition : les moines du Saint-Office interrogent un prisonnier; des tortionnaires traversent la scène emportant un autre malheureux qui vient de subir la *question;* un troisième est étiré sur le chevalet. Des rideaux entr'ouverts laissent voir au fond du tableau les juges assemblés.

XXXVII

Christophe Colomb et ses compagnons ont débarqué

dans le Nouveau Monde. Les indigènes s'enfuient devant les conquérants, qui tirent l'épée et couchent le mousquet. Les moines montrent le crucifix.

XXXVIII

Gutenberg, appuyé sur la barre de la presse, collationne avec son associé le premier psautier.

XXXIX

Luther déchire les bulles, entouré de sectateurs qui en brûlent les morceaux. D'autres dévalisent une église et foulent aux pieds les prêtres; Mélanchthon remet une Bible à Ulric de Hutten ; le peintre Lucas Cranach écoute en fanatique la voix de Luther.

XL

Louis XIV, assis au milieu de sa cour dans les jardins de Versailles, examine sur la carte de Hollande déroulée devant lui les principaux points sur lesquels doit opérer l'armée française et que lui indique Louvois; Colbert semble regretter l'argent que coûte la gloire; Condé attend avec impatience les ordres du roi, qui regarde Mme de Maintenon, suivie des ducs du Maine et de Bourgogne; tandis que du haut d'une terrasse Mme de Montespan, en compagnie de Mmes de Fontanges et de Sévigné, laisse tomber, comme par mégarde, une rose aux pieds du monarque. Corneille, Racine, Molière, Boileau et La Fontaine épient le moment d'approcher; Bossuet semble travailler à convertir Turenne; le

sclupteur Puget propose à Le Nôtre quelque groupe de marbre.

XLI

La Révolution française travaille : le cabinet de Voltaire est son officine, les encyclopédistes sont ses ouvriers. Nous sommes chez Voltaire, qui reconduit d'Alembert tenant à la main un manuscrit roulé; Diderot est encore dans l'escalier; Buffon, l'abbé de Bernis, Turgot, le duc de Richelieu et Condorcet viennent à leur tour faire visite. On ne voit pas la Constituante, mais l'esprit la devine; la Convention la suit.

. . . .

La Révolution a promené vingt ans feu et flamme à travers l'Europe. La vieille Humanité vient de faire le tour du Panthéon, laissant d'entre-colonnement en entre-colonnement une image de sa grandeur ou de son inconstance. Voici le dernier tableau : il vient faire face à celui du *Déluge;* c'est pour ainsi dire un épilogue.

XLII

Dans une barque, qui vogue sur le fleuve allégorique des siècles, se trouvent réunis les hommes qui ont eu le rare privilége d'imprimer leur cachet souverain à une des principales époques de l'histoire : Alexandre, César, Charlemagne, Napoléon Ier. Ils vont ensemble à l'Immortalité. Des génies de moindre taille, Charles-Quint, Grégoire VII, ne peuvent prendre place dans la *Barque des quatre Empereurs;* d'autres se noient dans ces flots profonds, qui entraînent, engloutissent les monarques vulgaires et les divers insignes de leur puissance : les glaives, les sceptres et les couronnes. Les champions

de la Révolution française, ceux de la Constituante, ceux de la Convention, les tribuns, les publicistes, les généraux de la République et de l'Empire, acclament du rivage Napoléon Ier. La Mort traverse l'espace; l'Amour vole à sa suite pour régénérer tout ce qu'elle détruit.

Une frise devait faire aussi le tour du Panthéon, superposée aux quarante-deux sujets que nous venons d'indiquer. C'était la biographie après l'histoire : les héros des temps antiques ouvraient la marche, les grands hommes des temps modernes la fermaient.

Sur les faces triangulaires des piliers qui soutiennent le dôme de l'édifice, et à une certaine hauteur, quatre grisailles : la *Religion*, l'*Art*, la *Philosophie* et la *Science* figuraient les quatre âges du monde. A ces mêmes piliers étaient adossées les statues de Moïse, d'Homère, d'Aristote et de Galilée.

Sur le pavé du temple, juste au-dessous des cinq coupoles, cinq mosaïques rondes représentaient en abrégé la vie et les fins dernières du genre humain.

Un trophée symbolique eût pris la place du maître-autel de Sainte-Geneviève. L'Éléphant, le Bœuf, le Sphinx, la Licorne en granit rose, accroupis sur les marches d'un édicule, supportaient ensemble la Barque, l'Arche et le Calice. Une coupole, posée sur douze colonnettes, abritait ces emblèmes.

Chenavard avait fini ses principaux cartons vers la fin de 1849. L'Église s'y reconnut outragée. Une commission présidée par M. de Montalembert appela ce travail « impie et ruineux. » Impie, je ne dis pas non; ruineux, le mot est ridicule : l'auteur se contentait de dix francs par jour pour lui et pour chacun de ses auxiliaires. L'entière décoration du Panthéon coûtait à l'État cinquante mille francs.

La question d'argent, vraie bagatelle! Ce que l'Église ne pouvait tolérer c'était ce principe proclamé par l'artiste : «Toutes les Religions sont égales. »

Écoutez-le :

« Quand je vis l'opposition du clergé, je tremblai pour mon œuvre. Je tenais tant à l'accomplir! Peut-être n'est-il possible de venir à bout de telles entreprises qu'à force de s'en exagérer la portée. Je me voyais déjà comme le grand prêtre d'un nouveau culte. Je ne tendais, en effet, à rien moins qu'à faire de la raison un dogme et de l'homme un dieu. L'Art est pour moi le seul moyen de rendre familière à tout le monde l'Idée philosophique en lui donnant un corps. Du moment où j'ai montré par mes images que toutes les Religions sont équivalentes et que d'ailleurs elles s'entre-dévorent depuis le commencement du monde, le peuple ne garde plus à ce sujet la moindre illusion. Le Panthéon de Rome était le temple de toutes les divinités; je faisais du Panthéon de Paris le temple de tous les grands hommes. »

Le Panthéon fut rendu au culte catholique par l'empereur Napoléon III, et Chenavard désolé congédia ses collaborateurs, qu'il appelait déjà ses évangélistes.

Que d'intelligence, que de savoir n'a-t-il pas dépensés en projets, ce nouveau Jupiter Assemble-nuages! Il voulait donner au Panthéon de Paris douze succursales en province, pour consoler sans doute les médiocrités qui déclament contre la centralisation; il a rêvé la décoration de l'Hôtel des Invalides, le couronnement de l'Arc de triomphe de l'Étoile, l'érection d'un autre Arc, consacré à la gloire civile, la restauration du Paganisme, la réforme des Académies, la refonte des lois de l'Esthétique, l'organisation du suffrage universel; il propose encore d'amener la mer à Paris et de lui faire traverser

la France en croix par deux gigantesques canaux qui se couperaient à Lyon, croyant ainsi tourner vers le commerce une population d'émeutiers et de soldats. « Qui trop embrasse mal étreint. » A force de chercher, de douter, d'argumenter, de railler, de nier, il a fini par se dégoûter de tout et de lui-même. La tristesse qui le prend par moments, c'est la maladie du vide. Un moine du couvent de la Minerve, le voyant dévorer les in-folio de la bibliothèque, lui dit cette profonde vérité : « Mon cher monsieur, plus on s'instruit, plus on s'embrouille. »

HORACE VERNET

« Ah! vous venez me faire poser à mon tour pour m'imprimer tout vif? me disait un jour Horace Vernet : eh bien! je vous livre ma tête. Je n'ai pas un seul bouton à ma veste et je vais toujours sans masque; montrez-moi donc tel que je suis. »

Et pour bien faire connaître à l'artiste mes procédés, qui, j'en conviens, ne sont pas de nature à plaire aux hommes sans conviction et aux célébrités surfaites, je lus à M. Vernet quelques lignes qui servent encore d'*Introduction* à ces *Études d'après nature.*

« Vous voulez donc me confesser, reprit-il gaiement après un moment d'hésitation; la chose me paraît commode. Savez-vous au reste que vous n'avez pas trop bien arrangé ce pauvre Ingres, et qu'il ne sera pas content..., un homme si hargneux! Son portrait est bien. Hum! hum! quelle mine refrognée! Comme il dit : — C'est moi qui suis Ingres, c'est moi qui commande; tout le monde doit plier devant moi! — C'est bon, c'est bon, *va-t'en voir s'ils viennent, Jean!* impose à d'autres qu'à Vernet!... Et Delacroix! Oh! c'est bien lui : il n'est pas beau, mais il est distingué, plein de vie et fièrement redressé pour nous faire entendre : « J'ai de l'esprit! » De l'esprit, parbleu, de l'esprit! et

nous aussi nous en avons! Il veut être de l'Institut, et pourquoi n'en serait-il pas? Je lui donnerai ma voix; mais à la condition expresse qu'il n'aura jamais d'élèves à l'école des Beaux-Arts, car, enfin, on ne peut pas introduire ce choléra-morbus dans l'enseignement.

» C'est pourtant assez ennuyeux d'avoir à se déshabiller devant le public, une bête qui ne demande qu'à rire; vos procédés d'historien me semblent un peu trop sans façon. Après tout, ma farce est jouée; ma réputation me garantit de la critique, comme une toile cirée me préserverait de la pluie. Allez, faites, écrivez librement; je n'ai rien de la susceptibilité de Ingres, ce vieil enfant gâté, qui se croit toujours permis de pisser sur le rôti!

— Oui, certes, répondis-je, M. Ingres crie à l'assassin pour un mot de contradiction et appelle la gendarmerie au secours de son talent.

— Oh! oh! vous ne connaissez peut-être pas encore sa dernière prouesse, l'image qu'il vient de dessiner sur le brevet des lauréats de l'Exposition universelle? La voici : sur ce tréteau, soutenu par ces deux plates colonnes à boules et décoré de ce rideau de foire, la France, quelle France! distribue des couronnes à *ceci*, qui vous représente la Peinture armée de son appui-main, et à *cela*, qui signifie l'Industrie avec un marteau de forgeron sur l'épaule. Voyons, sont-ce là deux figures? Est-il, grand Dieu, possible de faire mauvais à ce point et de s'en montrer fier? Vous connaissez à présent le nouveau chef-d'œuvre de ce noble artiste que l'on nous imposait, hier encore, comme le Pontife du Beau. Et moi donc, suis-je l'apôtre du laid? Je n'ai pas lieu, croyez-le bien, de me montrer jaloux de récompenses données à qui que ce soit; j'en ai été,

Dieu merci, assez accablé pour mon compte. Je puis me chamarrer à volonté de croix et de cordons, à droite, à gauche, par devant et par derrière... Charles! dit le peintre à son valet de chambre, apportez-moi le coffret qui contient mes décorations ! »

Et l'artiste versa sur une table cet amas reluisant d'insignes honorifiques de tous les pays, comme un banquier qui veut recompter un trésor.

« Voilà encore, ajouta-t-il, un tas de parchemins enrubannés et scellés, qui me confèrent une foule de priviléges que j'oublie ; il y en a, je crois, qui me permettent d'instituer des notaires.

— Sur toile ?

— Non, de vrais notaires.

— Vous avez tous les honneurs !

— Oui, reprit Horace Vernet ; je suis né et j'ai vécu sous une heureuse étoile. Marié à vingt ans avec cent écus pour toute fortune, j'ai commencé à faire des dessins, des tableaux à vingt francs chacun, et j'ai fini par gagner des millions, qui ont passé de mes mains je ne sais où. J'en dirais trop. Singulière vie que la mienne ! J'ai immensément travaillé, j'ai fort bien vécu, *j'ai longtemps parcouru le monde*, comme dit la chanson ; j'ai vu beaucoup de choses, trop de choses pour ma tête, qui n'est pas forte. Enfin, j'ai tout de même joué mon rôle ; il faut songer à fermer boutique. Je sais ce qui manque à mes ouvrages, quant à l'idée et quant à l'exécution. Que voulez-vous ? Il faut m'avaler comme je suis. Je n'ai qu'un robinet ; mais il a bien coulé, et quiconque, après moi, s'avisera de l'ouvrir n'en verra sortir rien de bon... N'oublions pas, au reste, le jeune homme qui doit faire mon portrait et qui nous attend dans l'atelier. »

Horace Vernet, habillé d'une veste courte, espèce de corset, et d'un pantalon à la hussarde, les reins ceints d'une courroie, à la façon d'un professeur de gymnastique, se coiffa du képi à grenade et à galons d'argent, endossa son manteau militaire, orné de boutons à coq gaulois, et me mena vivement dans son atelier de l'Institut.

Un tableau fraîchement terminé, la *Bataille de l'Alma*, ou plutôt un épisode adroitement choisi de cette bataille, attendait sur un chevalet les compliments de tout Paris. Le prince Napoléon Bonaparte à cheval, en tête de son état-major, fait avancer une batterie sur le bord de la rivière. Sur l'autre bord, à une très-grande distance, l'armée alliée charge les Russes en déroute sur le flanc des mamelons boisés et sur les plateaux pierreux. A l'horizon, chargé par intervalles de tourbillons de fumée, la vue s'arrête aux montagnes et s'étend sur la mer couverte de voiles. L'action finit : un zouave et un chasseur écossais reviennent triomphants, bras dessus bras dessous. Un boulet ennemi, parti de loin, casse en ricochant la jambe d'un intendant militaire et porte du pulvérin au prince, qui semble répéter le mot de je ne sais plus quel guerrier : *Le boulet qui m'emportera n'est pas encore fondu.* Il n'y a qu'un héros d'oublié dans cette *Bataille de l'Alma*, c'est le maréchal de Saint-Arnaud.

Le lecteur voudrait trouver ici la description de l'atelier d'Horace Vernet, mais on n'y voit plus aujourd'hui comme au temps de la Restauration cette réunion de tapageurs et de bravaches qui rendit le peintre si célèbre et si désagréable aux habitants de la rue de la Tour-des-Dames, privés de repos et de sommeil par son voisinage. Sa maison résumait toutes les scènes du café

Lemblin, du Salon de la Victoire, — où l'on *mangeait pékins* et Cosaques, — du Champ-de-Mars, du Cirque Olympique, du Jardin des Plantes et de la barrière du Combat. Fantassins, cavaliers, artilleurs de l'armée et de la garde nationale, officiers en demi-solde et en retraite, grognards revenus de la colonie d'Aigleville, maîtres de danse, d'escrime, de boxe et de bâton; professeurs de tambour, de clairon et de cor de chasse; modèles des deux sexes, acrobates, palefreniers, piqueurs, chevaux, singes, chèvres et bouledogues s'agitaient ensemble dans ce laboratoire décoré de trophées d'armes, de drapeaux, de costumes et de harnois.

Le tumulte des assauts, les éclats de la discussion, le chorus des chants patriotiques, les cris des animaux, les fanfares, les roulements, ne dérangeaient pas une minute les improvisations de l'artiste joyeux et tout à fait incapable de recueillement. Le poids des années, les règlements d'Académie, la pompe des honneurs, n'ont pas ennobli ou discipliné ses allures. La gravité, la réflexion lui vont comme le silence et la solennité conviennent à la pie et à l'écureuil. Rien ne l'empêchera d'être un jeune homme, un tout jeune homme, presque un enfant, jusqu'à l'âge de cent ans, s'il les vit, et j'espère qu'il les vivra. Mais son atelier, si visité, si bruyant autrefois, est à peu près abandonné. Inconstances de la mode! revirements de la popularité! Naguère on y rencontrait encore des officiers venant prier pour leur avancement, des bourgeois de Versailles, le peintre Alaux de l'Académie, Schopin, un autre peintre pour l'exportation, et des gardes nationaux, saluant de la main droite tournée à la hauteur de l'œil, comme de vrais militaires, Horace Vernet à son chevalet et lui disant :

— Mon *colonel*, me permettez-vous de voir la *Bataille de l'Alma?* (En s'entendant toujours appeler colonel le peintre croit l'être.)

— Certainement.

— C'est superbe, c'est admirable, mon *colonel!* Oh! oh! ces quatre chevaux tirent joliment le fourgon! Et ce petit rond de fumée qui reste suspendu comme un anneau devant la gueule du canon?

— Ça, c'est une observation très-exacte que j'ai faite sur l'artillerie; cet anneau de fumée paraît ainsi quand la pièce a fait feu.

— Oh! l'Écossais à jupon rayé, qui a l'air d'une cantinière?

— Celui-là, je le vois encore à Varna avec ce zouave en goguette, qui s'écriait : Vive la reine d'Angleterre, elle a pensé à tout!

— Magnifique tableau, mon cher maître! magnifique tableau! s'écriait à son tour le graveur Jazet.

— Tout est prêt dans la cour pour le portrait de M. Vernet, dit en entrant un portraitiste en photographie.

— Tout de suite, répondit l'illustre peintre en tirant de sa poche pour la mettre à son cou la croix de commandeur de la Légion d'honneur.

Le temps était clair et glacé : la bise tourmentait sa poitrine.

— Couvrez-vous, monsieur Vernet, couvrez-vous ; pas d'imprudence!

— Me couvrir? allons donc! reprit-il avec un mouvement d'humeur, moi? un soldat! je ne sens pas le froid : je resterais ici tout nu jusqu'à demain sans bouger d'une ligne. Voyez si je tremble, si je sourcille seulement.

Et il garda devant l'objectif une attitude héroïque.

Le portrait fut manqué.

Le lendemain, jour de l'élection du successeur de M. David d'Angers à l'Institut, je vins prendre M. Horace Vernet, pour essayer au boulevard des Italiens un nouveau portrait :

— Si vous mettiez toutes vos décorations ? hasardai-je.

— Sans doute ! — dit le glorieux maître. — ... Charles ! accrochez les plaques à mon habit, et suspendez les croix à mon cou !

— Monsieur veut-il mettre aussi les croix russes ? (Nous étions alors en guerre avec la Russie.)

— Oui, toutes ! Mais couvrez-moi de ma pelisse ; les gamins me poursuivraient, et Mangin, le marchand de crayons, serait jaloux, s'il me voyait du haut de sa voiture.

— Vous avez donné beaucoup d'éloges au sculpteur Barye, me disait chemin faisant Horace Vernet ; c'est un homme d'un grand talent. Je lui donnerais volontiers ma voix à l'Institut ; mais il ne pose pas sa candidature.

— Il ne l'a pas encore posée ; sans doute ne le fera-t-il jamais. Les sollicitations exigées par les membres de l'Académie ne sont-elles pas humiliantes ?..... Pardonnez-moi, monsieur, de vous donner tant de peine ; nous avons cinq ou six étages à monter ici ; daignez vous appuyer sur mon bras.

— Ah ça ! me prenez-vous donc pour un vieillard traînant les quilles ? me répondit l'artiste qui sautilla comme un geai d'une marche à l'autre de l'interminable escalier. Je ne suis pas essoufflé !... — fit-il ensuite, le teint pourpre, la bouche contractée et les narines

sifflantes, — j'ai mes jarrets... et ma poitrine de vingt-cinq ans... encore... et je ménage sagement... tout le reste... Depuis le jour où il a eu soixante ans, Horace Vernet, le coq gaulois, n'a plus chanté! Bstt, bstt!

Le portrait fut lestement enlevé. C'est le plus chamarré de ma collection.

Le portrait d'Horace Vernet est si connu! Il a été peint sur toile, taillé en marbre, coulé en bronze, modelé en plâtre; lithographié, photographié, gravé; repoussé en cuivre et en carton; cuit en porcelaine; tourné en tabatière, en pommeau de canne, en sifflet et en tête de pipe. Chacun, d'ailleurs, a vu l'homme en Europe, en Asie ou en Afrique, croquant au vol chaque pays, flairant à peine les mœurs et reparaissant, après quelques mois d'absence, comme un acteur, sous divers costumes.

Son petit corps, qui semble fragile comme un cristal de Bohême, ne souffre pas plus d'accidents à pied, à cheval, à dos d'âne ou de dromadaire, en carrosse, en traîneau ou en navire, que s'il était porté en litière. Les fatigues, les intempéries, les fléaux, qui terrassent les hercules, l'ont toujours épargné. Pendant que le choléra décime nos troupes dans les marais de la Dobrutcha, lui n'a pas une pointe de colique, et la vermine, qui dévore les bachi-bouzoucks, fuit ses membres, secs comme le tissu de l'aloès, élastiques comme des lanières de caoutchouc. Si rien n'altère son corps, rien n'agite son esprit. Les magiques changements de soleil et de rivage, l'étonnante variété des tempéraments, des caractères et des lois, la pénétrante série des formes, des couleurs, des mélodies, des parfums exotiques, beautés qui s'amassent en trésors de poésie et de savoir dans une intelligence attentive et délicate, ont passé sur ses yeux

comme les reflets du feu passent sur un vitrage. Il n'est resté dans sa mémoire qu'une bigarrure des objets extérieurs. On dirait qu'il a vu seulement par la fenêtre d'un wagon le monde se dérouler, valser autour de lui et disparaître dans une lumière poudroyante. La caricature du *Charivari*, qui le représentait un jour passant à triple galop de cheval devant une toile pour la peindre, est un faible portrait de cet artiste dont les idées et les pratiques sont légères comme la plume, fuyantes comme l'air.

Le caractère d'Horace Vernet comporte, on le voit, plus de détails que de grands traits, bien qu'il ne soit pas certes sans cachet et sans excentricité; mais l'homme vous déroute à toute heure par quelque travestissement. Il faut le tourner et l'examiner comme on regarderait un bouchon de carafe taillé en facettes, le faire souvent changer de place, exciter sa volubilité de paroles et sa pantomime, comique dans les circonstances les plus sérieuses.

Dans le silence et dans l'inaction, qui sont peut-être pour lui les deux principaux états de la douleur, — mais il ne souffre guère! — une sorte d'impassibilité est sur son visage alors pareil à celui d'un officier, vieilli sous le harnois dans un escadron de hussards ou de chasseurs. L'œil gros, rond, à fleur de tête et d'un gris sombre, semble voir de tous les côtés à la fois. Des *ron ron* sourds se perdent dans ses grandes moustaches cirées, retroussées à la redoutable, et formant une ancre tordue avec *l'impériale* plantée sur un menton saillant. Nez long, fin, busqué; pommettes fortes, joues plates, ridées et tannées par l'âge, le labeur, le plaisir et les cosmétiques; front qui prouve l'obstination dans les petites choses; occiput de bon enfant; crâne sans vo-

lume, comme chez les oiseaux et chez les femmes sensuelles, à demi recouvert d'un duvet qui ne veut pas blanchir.

Voilà le Vernet pris au repos, et pour ainsi dire avec sa *tête d'uniforme*. Mais voici le Vernet animé, pétulant, le Vernet gaulois : les quiproquos, les coq-à-l'âne, les bons mots des cabotins du *Palais-Royal*, les calembours hérités de son père Carle Vernet, les charges d'atelier, les aventures d'hôtellerie, de boudoir et de coulisses, les farces jouées sur le strapontin des omnibus; il vous accommode tout cela au sel de Paul de Kock, son rival en popularité. Voilà bientôt un demi-siècle qu'il est passé bel esprit du *Caveau*, maître loustic et *maître à brimer*. Quand il est en verve et qu'on lui donne la réplique, son visage s'épanouit, ses petites mains de bonne maman coquette, chargées de bagues, s'agitent significatives pour compléter l'effet d'une anecdote. Et il étouffe à propos son rire pour redoubler le vôtre. Il conterait devant un concile la cruauté d'une Judith dont il manqua d'être l'Holopherne; la façon dont il fit entrer des poignées de blé dans le corps d'une jeune femme arabe; l'agonie orageuse d'une princesse morte en mer d'une indigestion de rhum et de cornichons; le pari engagé sur l'authenticité du nez de M. d'Argout, sous lequel le crayon de Daumier abrite par un jour de pluie une famille entière; et mille autres choses aimables, bouffonnes, *rigolo*, pour employer une de ses expressions de troupier.

Viennent, pour retourner *du plaisant au sévère*, ses souvenirs de 1814; ses coups d'épée (dans l'eau) contre les royalistes et les officiers alliés; ses dessins d'*Incroyables* et de *Merveilleuses*, ses caricatures d'Anglais en tournée; ses rébus; ses exploits de chasse et d'équitation; ses saillies au café de Foy, où l'on montre encore

la *célèbre hirondelle de Carle* peinte sur le plafond; son amitié et ses deux querelles avec Géricault; ses premiers services rendus à Charlet, expulsé comme bonapartiste de l'administration des pompes funèbres; ses voyages; ses notes prises sur les champs de bataille de la République et de l'Empire; ses campagnes d'Afrique (il dit : *mes campagnes*); ses ordres du jour de colonel de la garde nationale de Versailles, dignes de l'impression, et qu'il préfère à ses tableaux; ses rapports inquiétants pour l'Institut; ses familiarités avec les souverains, ses missions diplomatiques; ses actions d'éclat pendant les journées de Février et de Juin 1848; sa dernière expédition en Crimée...

Avançons,
Écoutons
Ce vieux militaire :
Il parle de ses hauts faits...
Ça doit plaire à des Français!

— Je vous le disais, s'écrie-t-il, j'ai vu trop de choses; mais je n'avais pas la tête assez forte!

— Il paraît que vous avez souvent vu le feu?

— Souvent... Charles! faites voir à monsieur mon pantalon criblé de balles pendant les journées de Juin!

Le valet de chambre apporta, non pas un pantalon, mais une petite loque de drap trouée, relique des combats livrés à l'*anarchie*.

« Et que de fois aussi je l'ai échappé belle en Afrique! Au reste, ce n'est pas comme peintre que j'ai obtenu la croix d'honneur des mains de Napoléon en 1814, c'est comme soldat en face de l'ennemi [1]. Je ne me suis pas

[1] Souvenir à vérifier. T. S.

seulement dévoué à la glorification des armées françaises; je leur ai encore rendu en personne quelques services. Demandez à Ingres et aux autres peintres s'ils ont payé de leur corps à ma façon! Tel ou tel malheur ne fût peut-être pas arrivé pendant les guerres d'Afrique si le colonel, le général, le maréchal eussent écouté mes avis. Aussi, les officiers de terre et de mer me connaissent et me rendent justice. Comment donc s'appelle l'amiral qui, pour faciliter l'exécution de mon tableau la *Prise de Lisbonne*, fit faire en 1840 un branle-bas de combat à bord de son vaisseau?... Ah! l'amiral Lalande, un charmant homme. Deux pauvres canonniers perdirent la vie dans cet exercice... Et le commandant qui tirait des salves en mon honneur... Charles! son nom?

— Monsieur Montagnac.

— Un brave. »

M. Horace Vernet est l'homme le plus sensible de la terre aux hommages; il n'en sera jamais rassasié; il boit les louanges, les yeux fermés, comme des élixirs, et personne mieux que lui ne peut dire après le peintre anglais Northcote : « J'avale tout ce qui est doux! » Ses façons, qui mettent tout le monde à l'aise, lui ont fait beaucoup d'amis, des amis comme lui, passagers et volages, car il n'est trempé ni pour l'amour ni pour la haine. Aucune passion glorieuse ou funeste n'a jamais pris racine en cet homme inconstant, qui change de goûts et de relations comme de chemises. Ce sceptique illettré, causeur, touche-à-tout, voyageant pour son métier de ville en ville, à la Gaudissart, s'instruit à sa manière en traversant les grandes routes, les ateliers, les casernes, les rues, les salons, les Académies, et mêle les bouffonneries de Grassot aux espiègleries de Cabrion. On ne l'accusera jamais d'être un idéologue et de trop

creuser la vie; il pourrait écrire sans concision toute sa philosophie sur le plus petit ongle de ses doigts.

Il se pique d'être au fait des hommes et des choses de notre siècle et de placer partout un mot. Son idéal d'homme intelligent et comme il faut est de ne jamais rester à court. Avide de popularité et de faveurs officielles, il joue en même temps au soldat, au littérateur, au diplomate, au galant chevalier, au courtisan, oubliant tout à fait, par moments, qu'il est peintre. Il eût sauvé, pense-t-il, les débris d'une armée en déroute aussi bien que Ney; battu Abd-el-Kader en vrai Bugeaud; il croit écrire ses mémoires avec moins de style peut-être, mais avec plus d'esprit que Chateaubriand. C'est lui qui donnait les meilleurs conseils à Louis-Philippe, et qui seul fut capable de faire entendre à l'empereur Nicolas des paroles de conciliation. Sans lui, M. Thiers était écharpé par le peuple en furie, le 24 février 1848; sans lui, la société française succombait aux journées de Juin. Ajoutons à ces facultés de l'homme de guerre, de l'homme d'État, de l'homme de lettres, les vertus du dandy, et comptons à voix basse les grandes dames tombées dans ses bras.

Le succès, les ovations ont depuis longtemps gâté M. Horace Vernet : il ne doute de rien et n'épargne à personne ni les caprices ni les bourrasques de son esprit naturellement frondeur et accoutumé à l'impunité. Il veut absolument, à tort ou à raison, dire et faire ce qui lui plaît, ni plus ni moins que M. Ingres, mais, au lieu de bouder et de se lamenter à la façon de son confrère, il prend des allures guerrières : s'il est sûr d'avance d'être le plus fort, il querelle, il s'emporte, menace. Sonnez, trompettes!

Mais il arrange toujours à temps ses brouilleries avec

les puissants, par d'aimables repentirs, de vives gentillesses et de généreuses résignations. De nouvelles et riches commandes lui arrivent, et il les exécute en raillant ou en maugréant, pour prouver encore son indépendance. Voilà de bons moyens pour jouir à la fois des honneurs de la fierté, des abus de l'indiscipline, des joies de la coquetterie et des bénéfices de la caisse. Un jour qu'il refusait de peindre à Versailles un fait historique au gré du roi Louis-Philippe, M. C... lui dit, après de longues instances : « Enfin, monsieur Horace, le roi vous paye ; que ne faites-vous simplement ce qu'il vous demande ? » Et l'artiste envoya le roi se promener. Puis, il s'en alla lui-même, tout dépité, faire un tour en Russie, pour revenir après à Neuilly verser des torrents de larmes dans le sein du roi son bienfaiteur.

Ses velléités d'opposition le jettent à tout moment dans des passes difficiles. Il lui faut, pour en sortir, beaucoup de souplesse, et il n'en manque pas. Pris en flagrant délit de langue, il s'empresse de retirer ce qu'il aurait avancé de trop, quelquefois tout ce qu'il a dit. Mais il ne convient pas de ses torts avec un simple particulier, avec vous par exemple : vainement lui a-t-on montré les choses ; aveugle, sourd et muet par amour-propre, il n'a rien vu, rien entendu, rien soufflé. Redoublez vos témoignages, qui sont sans réplique, il se récrie, saute à pieds joints de sa position dans la vôtre ; il est victime, vous êtes coupable. Il est si confiant qu'on l'a trompé ; si généreux, qu'on abuse toujours de son cœur ; si pressé de travaux qu'il n'a pas eu le temps de réfléchir. Vous lui résistez, profanation ! vous prenez en patience ses écarts, il est certain de vous faire peur ; et pour le coup il ne parle de rien moins que de réveiller son épée *Lisette*, endormie dans le fourreau, pour vous

demander raison, c'est-à-dire ce qui lui manque. Au fond, il n'est pas méchant ; mais il se montre susceptible, tempêtueux, processif, entêté et toujours prêt à mettre la plume à la main pour donner une leçon (*donner une leçon* est son terme favori) aux journalistes, ses bêtes noires. Ai-je le droit de le discuter ? *Hippocrate dit oui, Galien dit non.*

Il a les allures, l'aplomb de l'homme heureux, la réplique facile, imprudente. Le roi Louis-Philippe lui parlait un jour de le faire pair de France : « Nous avons, dans ma famille d'artistes, répondit Horace Vernet, rendu des services à notre pays ; mais nous n'avons jamais eu la sotte manie de la politique. Si David, au lieu de politiquer et de faire couper la tête au roi Louis XVI par son vote de conventionnel, fût resté tranquille dans son atelier, il eût évité de mourir lui-même en exil. » Le roi, fils du régicide Égalité, tourna brusquement les talons.

Horace Vernet a le goût du verbiage, des paperasses et de la tenue de livres : il inscrit sur son agenda, jour par jour, depuis l'année 1810, tout ce qu'il reçoit, tout ce qu'il donne, tout ce qu'il vend : la *Smala*, la *Prise de Rome*, les bouteilles vides et les vieux chapeaux. Ses lettres sont d'un français à la fois bizarre, cru, animé et bouffon. D'orthographe point, à la façon des nobles d'autrefois ; mais à la rigueur un grand peintre pourrait s'en passer. En attendant que les *Mémoires* d'Horace Vernet voient le jour, des parents soignent sa popularité et donnent quelques détails aux journaux français et aux journaux étrangers. On n'est jamais trahi que par les siens.

Voici une notice adressée à l'*Art-Journal* de Londres, par un proche parent de M. Horace Vernet, un autre

lui-même. Les plaisants pourraient appeler cet article un autopanégyrique en français de cuisine.

« Trois générations de la famille Vernet ont rendu ce nom célèbre dans les annales de l'École française. Cette famille est originaire d'Avignon, où naquit Joseph Vernet, le grand-père du personnage qui fait l'objet de cette notice, et le premier des trois grands hommes qui, chacun à son époque, se sont si bien identifiés avec les progrès de l'art. Le père de Joseph Vernet était peintre de paysages, et il existe encore, dit-on, dans le département de Vaucluse, de remarquables échantillons de son talent. La peinture de marine fut la partie de l'art dans laquelle excellait Joseph Vernet et où il surpassa tous les artistes français de son temps. Son fils, Carle Vernet, se fit une réputation très-étendue par ses tableaux d'histoire et de batailles. Ce dernier est le père du Vernet de notre époque, plus fameux encore que ses devanciers.

» Jean-Émile-Horace Vernet est né à Paris le 30 juin 1789, au Louvre, où son père et son grand-père occupaient des appartements.

» A cette époque, l'éducation en France était fort négligée, et il (Horace) fut presque entièrement abandonné à ses penchants naturels, qui, à défaut de l'instruction à la portée des enfants de son âge, dirigèrent son attention tout entière vers l'art. Il montra donc de très-bonne heure un goût particulier pour le dessin ; les crayons et les pinceaux furent ses premiers joujoux, et l'étude de l'anatomie et de la perspective vint lui apprendre à s'en servir. Son père lui donna ses premières leçons de dessin, et il travailla ensuite quelque temps dans l'atelier de M. Vincent, peintre en renommée sous le Consulat.

» Dans l'exercice de sa profession ce fut, étant en-

fant, qu'Horace Vernet reçut son premier argent : adolescent, son talent suffisait déjà à son indépendance. A l'âge de onze ans, il fit, pour Mme de Périgord, un dessin de tulipe qu'elle lui paya vingt-quatre sols, et à l'âge de treize ans, il avait des commandes en assez grande quantité pour se suffire à lui-même. Une de ses premières œuvres fut la vignette qui, suivant le goût de ce temps, ornait les lettres d'invitation pour les parties de chasse impériales ; et tel en était le mérite, qu'un graveur d'une grande réputation, Duplessis-Berthaut, n'hésita pas à la déclarer digne de son propre burin.

» Les commandes abondent rapidement chez le jeune Vernet : dessins à six francs, tableaux à vingt francs. Il travaillait principalement pour le *Journal des Modes*, dont il devint le dessinateur en titre ; et c'est peut-être de ses travaux dans ce genre que lui vient ce talent de caricature, dont il amuse, même encore, ses amis intimes, souvent à leurs propres dépens.

» Carle Vernet, qui avait gagné le prix en 1782, désirait que son fils obtînt la même distinction ; mais Horace échoua dans le concours, comme il avait déjà échoué dans les précédentes occasions de mériter les palmes académiques. Le goût pour l'histoire classique et la mythologie régnait alors en France dans toute sa vigueur, et, parmi les artistes français, Horace Vernet fut un des premiers à voir que les Grecs et les Romains avaient fait leur temps et à comprendre qu'il était un de ceux qui assistaient à une grande crise dans l'art, ainsi que dans l'histoire, et que cette époque toute spéciale devait s'approprier les grands hommes qui se signaleraient dans la tourmente de ces temps.

» Entraîné par un goût naturel pour la vie militaire, et ayant servi quelque temps dans les rangs de l'armée

française [1], il était admirateur enthousiaste de Napoléon. Il n'est donc pas surprenant qu'il se soit de bonne heure consacré à célébrer les exploits des armées françaises et de leur chef adoré; et, quoique son talent soit universel, c'est encore dans ce genre de composition qu'il est le plus fortement prononcé.

» Pour le détourner d'un penchant très-décidé pour la carrière des armes, son père l'engagea à se marier de bonne heure. Ainsi, à vingt ans, il eut à supporter à lui seul les charges d'un ménage ; car sa famille n'était riche que de gloire. De là ses habitudes d'un travail assidu, secondé par sa merveilleuse facilité d'exécution à laquelle il doit la réputation d'être l'artiste le plus productif qui ait jamais existé. Ses œuvres, jusqu'à ce jour, se composent de plus de douze cents dessins, près de cent portraits, tous de grands personnages, et au moins trois cents tableaux dont plusieurs sont de grande dimension et très-compliqués.

» Il exposa pour la première fois en 1809, et depuis cette époque il travaille sans relâche à l'exécution d'une série d'ouvrages assez connus pour se passer de description. Quelques-uns des sujets les plus populaires sont : l'*Entrée de l'armée française à Breslau ;* la *Barrière de Clichy ;* les *Batailles de Jemmapes*, *Valmy*, *Eylau*, *Montmirail*, *Hanau*, *Fontenoy*, *Iéna*, *Wagram*, *Friedland ;* le *Chien du Régiment ;* le *Trompette blessé ; Joseph Vernet attaché au mât d'un vaisseau, esquissant une tempête ; Mazeppa ;* la *Confession d'un brigand ; Judith et Holopherne ; Raphaël au Vatican*, etc., etc.

» L'exécution à Versailles des compositions de la *Salle de Constantine* est d'Horace Vernet, et il a été ré-

[1] En peinture ?

cemment chargé par le roi de reproduire la *Prise de la Smala* d'Abd-el-Kader, tableau qui occupera une surface de soixante-six pieds de long sur seize de hauteur.

» En 1814, il fut décoré de la Légion d'honneur pour la part active qu'il avait prise à la défense de Paris [1], et en 1825, il fut promu au grade d'officier du même ordre par Charles X ; en 1842, il fut nommé commandeur par Louis-Philippe, et il est le seul peintre de l'École française qui ait obtenu cette distinction. En 1826, il fut élu membre de l'Institut, classe des Beaux-Arts, et prit place à côté de son père, qui, longtemps avant lui, était membre de l'ancienne Académie de peinture.

» En août 1828, Horace Vernet fut nommé directeur de l'Académie française à Rome, et il conserva ces fonctions jusqu'au 1er janvier 1835. A aucune autre époque cette école n'a été dirigée d'une manière aussi remarquable, et jamais les travaux des élèves pensionnaires n'ont été aussi satisfaisants, sous tous les rapports, que sous la direction de ce peintre distingué, dont l'activité extraordinaire et le singulier talent d'exécution exerçaient la plus salutaire influence même sur les moins laborieux. Les salons de l'Académie devinrent à ce moment le rendez-vous des voyageurs de distinction de toutes les nations qui venaient visiter la ville éternelle. Nos compatriotes ont conservé le souvenir de la manière dont les honneurs de la Villa Medicis étaient faits par Mme Vernet et sa charmante fille.

» Durant son séjour à Rome, M. Horace Vernet envoya en cadeau à Charles X un admirable portrait du pape [2],

[1] Voyez-vous ça!

[2] M. Horace Vernet en faisant au roi ce CADEAU ne lui aurait en effet demandé que cent mille francs. Une bagatelle!

qui est compté parmi les meilleures productions de son auteur, et qui figure aujourd'hui au musée de Versailles.

» Le roi, charmé de cet acte d'un gracieux hommage, fit demander par le secrétaire d'embassade à Rome ce qu'il pourrait faire de plus flatteur à l'artiste pour lui témoigner sa reconnaissance, et entre autres choses, si le titre de baron pourrait lui être agréable. La commission délicate de le sonder à ce sujet fut confiée à un de ses amis intimes auquel il répondit :

« Pour un peintre, le nom de Vernet me semble parfaitement bien, sans titre honorifique; ce nom est de lui-même sorti de la foule, et le titre de baron l'y confondrait de nouveau; mais si Sa Majesté, comme vous me l'assurez, est disposée à m'accorder ce qui me ferait le plus grand plaisir, dites-lui que je la prie d'accorder la distinction de la Légion d'honneur à M. Dumont, sculpteur, l'un de nos pensionnaires, qui vient d'exécuter un groupe du plus grand mérite. »

» Horace Vernet ne fut pas fait baron, et M. Dumont ne fut pas décoré dans cette circonstance, quoique depuis il ait eu également cet honneur et ait été également créé membre de l'Institut.

» Quand la révolution de 1830 éclata, tout le personnel de la Légation française à Rome se retira à Naples, où l'ambassadeur était déjà depuis quelque temps, et ainsi le directeur de l'Académie resta à Rome, seul fonctionnaire français. C'est dans cette situation des affaires que M. Horace Vernet fut nommé le représentant diplomatique de France près le saint-siége, — distinction exceptionnelle pour un artiste, — avec pleins pouvoirs pour traiter avec le gouvernement du pape, et

au milieu de circonstances d'une grave difficulté. Il s'acquitta cependant de ses fonctions avec tant de jugement et de fermeté, qu'il obtint l'entière approbation du gouvernement français, dont l'expression lui fut transmise par une lettre de M. Guizot, alors ministre de l'intérieur[1].

» La manière dont ce grand artiste se repose des travaux de sa profession est en voyageant, et pendant ces périodes de diversion il a visité bien des pays éloignés, tels que l'Égypte, la Syrie, l'Algérie, sans parler de ses voyages dans tous les États de l'Europe, de ses présentations à presque tous les souverains de son temps.

» Ce peintre célèbre possède un assemblage de qualités dont bien peu d'hommes sont doués, ou que tout au moins ils savent aussi bien faire valoir. Sa conversation est vive, légère, agréable, remplie d'anecdotes, et, sous l'apparence de l'inattention, cache un esprit d'observation très-profond et très-pénétrant. Sa mémoire retient avec une singulière facilité les faits, les formes et les localités au point de pouvoir décrire, après un espace de plusieurs années, un endroit qu'il n'a vu qu'une fois ; et il a si bien adapté cette prodigieuse force de mémoire aux besoins de sa profession, qu'il peut faire le portrait d'une personne avec laquelle il aurait eu une heure de conversation. Sa lecture se réduit presque entièrement à la Bible : ce livre lui a inspiré le désir de visiter l'Orient ; et, à propos de ses voyages en Terre sainte, après des recherches et des observations très-exactes et très-minutieuses, il dit être convaincu que les mœurs et le costume des Arabes de

[1] « Le beau billet qu'a La Châtre ! »

nos jours ont bien peu varié de ce qu'ils étaient du temps des patriarches[1].

» Quant au long catalogue de ses œuvres, on peut s'en rendre compte, en pensant à son imagination si fertile, à sa facilité à créer des sujets, à sa rapidité d'exécution, à son incessante activité et à l'état toujours parfait de sa santé. Bien que ses œuvres soient si nombreuses et d'un caractère si varié, on ne peut les accuser d'imitation ; il est suffisamment prouvé que toutes sont l'expression de la nature prise sur le fait, ou sont le fruit de l'active imagination de l'artiste, et le caractère le plus saillant de ses ouvrages est qu'aucun d'eux n'en répète un autre. L'observation et l'étude de la nature ont toujours été ses deux principes par excellence.

» Comme professeur de l'école des Beaux-Arts, son enseignement a toujours été considéré par les élèves comme rendant plus de service que celui des onze autres professeurs. Ce ne sont pas les classes seules de cette admirable institution qui ont profité des instructions de M. Horace Vernet; elles n'ont pas été restreintes à ses seuls compatriotes, car il reçoit dans son propre atelier, et avec la plus grande bonté et affabilité, les élèves de tous les pays, auxquels il donne largement ses meilleurs avis, ses précieux conseils. Quant à la quantité et à la rémunération de son travail, il n'en fait jamais un objet de spéculation, car le tableau fait pour un ami ou destiné à un simple cadeau est aussi soigné que celui qui doit être payé par un prince.

[1] *Opinion sur certains rapports qui existent entre les costumes des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes;* Mémoire lu à l'Académie en 1847 par Horace Vernet de l'Institut. Brochure in-8° de 24 pages. Paris, imprimerie de Bonaventure et Ducessois, 1856.

» Comme tous les hommes d'un génie supérieur, M. Vernet a ses admirateurs passionnés et ses détracteurs acharnés; mais la sanction du temps et l'opinion publique ont infiniment plus de poids qu'un tel mélange de louange et de censure. Trente années de succès et une popularité [1] toujours croissante ont placé Horace Vernet au premier rang parmi les artistes, position que lui a décernée la majorité de ses compatriotes et que le reste de l'Europe s'est empressé de confirmer.

» Les œuvres d'aucun artiste ne sont plus généralement connues ni plus éminemment populaires que celles de M. Horace Vernet, parce qu'il prend ses sujets dans les incidents de la vie ordinaire et les traduit d'une manière qui va droit au cœur. Horace Vernet a été le premier à rompre complétement avec les formes tristement classiques de l'École française, et à montrer à ses collègues comment on peut faire vibrer la corde des affections sociales. »

M. Horace Vernet vit maintenant en garçon, dans le pavillon de l'Institut qui fait face à la bibliothèque Mazarine. Son appartement est un petit musée éclairé par la belle lumière des quais de la Seine. Un choix de croquis et de dessins de l'artiste, à la mine de plomb, à la plume, au lavis, décore l'antichambre. C'est une série d'études rapides, faites d'après les types de tous pays, une collection d'armes, d'ustensiles, de costumes et d'équipements. Les tableaux de famille, les cadeaux de grands personnages et les souvenirs d'amis ornent le salon : on y remarque surtout les portraits de Joseph Vernet par Van Loo ; de Virginia Parker, sa femme, par

[1] La Popularité, cette grande impudique
Qui tient dans ses bras l'univers; etc. AUGUSTE BARBIER.

un habile peintre dont j'oublie le nom ; de Carle Vernet enfant par Lépicié; de Carle homme mûr par Robert Lefèvre ; de Mlle Louise Vernet par M. Horace, son père; des deux petits-fils de l'artiste par M. Paul Delaroche. Des chevaux, des paysages, notamment une marine de Joseph Vernet, sont mêlés aux portraits. Un grand vase, imitation de Sèvres, donné à M. Horace Vernet en 1843 par l'empereur de Russie, s'élève sur un piédestal dans un coin. Mais l'objet qui mérite entre tous l'admiration du visiteur, c'est le portrait d'une belle femme à chevelure bouffante et poudrée, fait par Reynolds et offert par la maréchale Gérard. Riche peinture, vivante image de la fraîcheur, de la santé, de l'esprit et de la joie!

Dans la chambre à coucher de l'artiste : autre portrait doux et limpide de Carle Vernet écolier par Lépicié; Moreau jeune, aïeul maternel d'Horace, peint par Gounod, père du musicien; buste en marbre de Mlle Vernet, devenue Mme Delaroche; bague, ciseau et main moulée du sculpteur danois Thorwaldsen ; précieux dessins de Moreau jeune, représentant les fêtes données à la cour de Louis XVI par la ville de Paris ; petit portrait d'Horace Vernet, travaillant en lunettes à son chevalet, par le peintre russe Wasili Timm.

Au chevet du lit de l'artiste est placé le Christ d'ivoire que lui offrit la Congrégation de la *Doctrine chrétienne*, en échange du portrait de frère Philippe son supérieur.

Les armes, les pipes, au nombre desquelles on voit le narguilhé de Kléber, donné par Soliman-Pacha, brillent sur les murs d'un cabinet tendu de papier sombre. Les oripeaux et les reliques de voyage sont relégués dans l'atelier.

L'artiste n'est pas encore bien guéri de son humeur vagabonde. Aujourd'hui, vous le voyez à Paris, donnant les dernières touches à un tableau ; dans la nuit, vous apprenez qu'il est parti pour Hyères, où il possède un des plus beaux sites du monde, ou pour l'Algérie, dont il est un des colons concessionnaires. A Paris, il aime beaucoup la société. Le matin, après avoir exercé deux heures la patience de son scribe et farfouillé ses paperasses, il raconte à tout venant des anecdotes du temps passé et fait mille commentaires sur le temps présent avec une ardeur qui lui fait oublier les plus pressants besoins de la vie. Son déjeuner est refroidi quand il se décide à l'avaler au plus vite en parlant encore.

L'esprit de suite lui est impossible ; tout raisonnement l'impatiente. Il faut le laisser battre la campagne en toute liberté. Quand j'eus compris ce caractère dont les diverses impressions sortent au hasard comme les numéros d'un loto, je dus renoncer à mettre dans mes questions un ordre qui le gênait. Je n'obtenais guère de lui, malgré sa bonne volonté, que des oui, des non, des peut-être et quelques détails insignifiants.

« J'ai eu l'honneur de vous prévenir, me dit-il un jour, que je n'ai pas la tête assez forte pour tirer des réflexions de tout ce que j'ai vu et des raisons de tout ce que je fais. Je ne suis ni un savantasse, ni un embrouille-tout, comme ce Chenavard, qui s'avisait dernièrement de discuter avec moi chez le prince Napoléon ; ce Chenavard, qui essayait de décourager mes élèves à l'école de Rome, parce qu'il ne faisait rien lui-même. Au fait, commençons par quelques souvenirs de famille :

» Joseph Vernet, mon aïeul paternel, était l'aîné de vingt-deux enfants. Après avoir reçu quelques leçons de

son père Antoine, il fut chargé de décorer la chapelle d'un château des environs d'Avignon. A la fin de sa première journée de travail, comme il venait de faire sa toilette et de mettre son épée, un valet du château vint lui dire : « A quelle heure monsieur veut-il se mettre à table?

— Je suivrai les usages de la maison.

— On a disposé pour monsieur une table à part. »

» Joseph Vernet, blessé dans sa dignité, prit son bagage et partit pour Rome. Il y séjourna vingt-deux ans et y prit pour femme Virginia Parker, fille d'un officier des galères du pape. Joseph Vernet, appelé par le roi Louis XV pour peindre les ports de France, essuya une tempête, et vous savez qu'il se fit attacher au mât de la felouque pour étudier les violents effets du ciel et de la mer. Un de mes tableaux, qui représente cette scène, fut exposé en 1822.

» Joseph Vernet était un homme de haute taille, cinq pieds dix pouces; d'un teint très-brun, doué d'une grande énergie de volonté et d'une force d'athlète. Sa femme accoucha à Bordeaux, pendant que son mari y peignait le port, de Carle, mon père, qui avait déjà un frère aîné Livius Aloysius Vernet, baptisé à Rome en l'église *Santa Maria del Popolo*. Joseph, caractère rond, ne voulant pas avoir affaire aux gens du monde, à la naissance de son fils Carle, lui donna pour parrain un commissionnaire des rues, âgé de douze ans, un Savoyard des environs de Chamouny qui, à partir de cette époque, a vécu soixante ans dans notre famille, m'a tenu sur ses genoux, nous a tous tutoyés, et est mort à la maison comme un de nos parents.

» Joseph Vernet fut lié à la plupart des hommes célèbres du XVIIIe siècle. Cochin, l'abbé Leblanc,

Taillasson, Grimm et Diderot ont vanté ses ouvrages. Pergolèse, son plus intime ami, avait composé le premier verset du *Stabat* sur le clavecin de mon grand-père. Les Cosaques firent, en 1815, *une fricassée* de cet instrument que ma famille conservait comme une relique. Joseph Vernet avait l'humeur fière : un jour qu'il amenait sa fille dans les galeries du Louvre pour lui montrer ses tableaux, les gardiens lui dirent : « Vous ne pouvez entrer maintenant au Musée, Sa Majesté s'y promène. » — « Eh bien, qu'on apporte ici mes tableaux ! » dit impérieusement Joseph. Et on lui obéit sur-le-champ. Les artistes étaient respectés en ce temps-là ! Joseph Vernet refusa le grand cordon de l'ordre de Saint-Michel parce qu'on l'offrait aussi à un fabricant de soie de Lyon. Il n'entendait pas être mis au rang des industriels. Quand plus tard le roi voulut l'anoblir, l'artiste lui répondit : « *Sire, les hommes n'ont déjà que trop d'occasions de devenir sots; il ne faut pas leur en fournir de nouvelles.* »

» Mon aïeul maternel, Jean-Michel Moreau, dit Moreau jeune, était fils d'un perruquier de Paris. Il suivit en Russie M. Lelorain, son maître, appelé à Saint-Pétersbourg pour y fonder l'Académie des Beaux-Arts, et séjourna six ans dans cette ville. D'abord élève à Paris du graveur Le Bas, il devint l'habile dessinateur que vous savez. Moreau orna les plus beaux livres de son siècle, fut l'ami de Voltaire et le zélateur de Jean-Jacques Rousseau. Excellent homme, mais violent comme la poudre. Voyez ses charmants dessins. Supprimer la queue d'un chien des compositions de Moreau, c'est pour ainsi dire enlever la ponctuation aux plus belles phrases de Bossuet.

» Mon père Carle, dont vous connaissez aussi le

talent, les bons mots et les calembours[1], n'avait ni l'énergie de Joseph ni celle de Moreau. Il était pris d'accès de dévotion, qui par moment l'accablaient. Homme facile, aimable et très-aimé d'ailleurs. Ma mère était Fanny Moreau, morte en 1822, quinze ans avant mon père. Ma bonne tante, la femme de Chalgrin[2], — l'architecte qui a travaillé à l'Arc de l'Étoile, à Saint-Philippe du Roule, à la plus petite des deux tours de Saint-Sulpice et au grand escalier du Luxembourg, — mourut sur l'échafaud de 1793.

» Un cousin de mon père Carle, le sculpteur Boizot, professeur à l'école des Beaux-Arts, est l'auteur d'un buste en marbre de mon grand-père Joseph que l'on voit au Musée du Louvre. Callet, neveu de Joseph, issu d'une Vernet, a peint un plafond dans la galerie d'Apollon. Il fut appelé à Gênes pour y décorer un palais. Une de mes tantes, femme d'un sculpteur de fort médiocre réputation, avait donné asile dans sa maison de la rue Servandoni à Condorcet proscrit, qui, pour ne pas la compromettre, s'enfuit de chez elle et s'empoisonna, comme chacun sait, à Fontenay-aux-Roses. Ma sœur Camille a épousé un peintre. Ma fille, dernier rejeton

[1] Carle Vernet se retardait sur un tableau demandé par le duc de Berry, qui lui dit un jour avec impatience : « *Mais, mon cher Carle, voilà huit jours que vous êtes après la même cheminée! — C'est vrai, Monseigneur, c'est qu'elle fumait, j'ai été obligé de la raccommoder.* »

Un autre jour que les ouvriers de Lemot scellaient sur son socle la statue équestre de Henri IV, l'artiste dit au prince : « *Monseigneur, Lemot fait en ce moment ce que personne n'a fait avant lui*; il scelle *un cheval, le cavalier étant dessus.* »

[2] *Voilà madame Chalgrin qui nous quitte,* dit un jour Voltaire au marquis de Bièvre; *nous allons être bien malheureux, car sans elle* (L) *il ne reste que chagrin.*

des Vernet, encore un peintre. De cette famille d'artistes, je reste pour la bonne bouche.

» De mes ouvrages que vous dirai-je? Vous les savez par cœur. Je n'ai ni parti pris ni système; je rends le plus exactement possible ce que je vois, sans chercher midi à quatorze heures, et je me conforme aux événements. Voilà tout. Comme professeur à l'école des Beaux-Arts, voici mes opinions : de trop fréquents concours y développent la vanité au détriment de l'émulation et du talent. Les récompenses multipliées n'ont plus de valeur. Quand l'élève a reçu une médaille, il déserte l'école, se croit un personnage déjà digne de l'attention et des commandes de l'État. Et quelle disproportion entre le temps donné à l'étude et le temps appliqué aux concours! L'élève de l'école des Beaux-Arts a dans l'année 336 heures de leçons et 512 heures de concours.

» L'Institut devrait lutter aussi contre les peintres qui font école hors de son sein. Autrefois, sans doute, Vien, David, Regnault, Gros, Guérin, Girodet ont fait de bons élèves. De nos jours, Delaroche et deux ou trois autres maîtres ont défendu la tradition; mais que de gens d'une autre espèce leur ont fait concurrence! De l'atelier de ces derniers sortent les apôtres de l'ignorance, les propagateurs de goûts dissolus, les blasphémateurs des chefs-d'œuvre de l'antiquité, les entrepreneurs de succès de coterie, qui ne pouvant s'élever voudraient tout rabaisser. Leur phalange est nombreuse : ils se faufilent partout; les concours officiels commencent à en être infectés, et, chose inouïe, ils finissent par y obtenir des récompenses. Voilà la plaie, voilà les vendeurs qu'il faut chasser du temple! J'ai vainement proposé plusieurs fois de remédier à cet état

de choses ; j'ai demandé la création d'un cours de peinture, professé par *qui de droit*. Les élèves n'y seraient admis qu'après avoir obtenu des succès marquants dans les études générales de l'école des Beaux-Arts. »

Un cours de peinture, professé par *qui de droit*, lisez par Horace Vernet, c'est bon. Mais, quelle boutade ! Ne dirait-on pas une bulle fulminée par M. Ingres contre M. Delacroix et contre tous les artistes célèbres de nos jours qui ne sont pas encore passés sous les fourches caudines de l'Institut ! M. Horace Vernet, un académicien qui fait la pluie et le beau temps dans les concours, à tous les jurys et dans les salons, qui peut admettre, repousser à son gré élèves, exposants, candidats, a-t-il besoin de crier contre les coteries et de fouetter les vendeurs du temple ? M. Vernet, se posant aussi en défenseur des chefs-d'œuvre de l'antiquité, quand personne n'ignore, quand il convient lui-même que ses ouvrages ont précisément fait de lui un des plus heureux réfractaires de la tradition ! Ecouteriez-vous un acteur du Palais-Royal, chantant les lamentations de Jérémie et les psaumes de David à la fin d'une pièce bouffonne pour convertir le public, pour corriger les vaudevillistes ?

« Ma vie, mes impressions de voyage, reprit Horace Vernet, il me serait difficile de vous les raconter par ordre. Mes idées se culbutent dans ma tête comme la foule à la porte d'un théâtre ; vous en saisirez ce que vous pourrez au passage.... J'ai pourtant un moyen de vous renseigner : pendant mes tournées lointaines, et dans les circonstances les plus marquantes de ma carrière, j'ai écrit sur toute espèce de sujets bon nombre de lettres. Cette correspondance vous coûterait à dépouiller beaucoup de temps et de peine ; mais puisque

vous ne boudez pas devant le travail, je vais faire prendre ces lettres chez maître Yver, mon notaire, et nous découvrirons ensemble le *pot aux roses*. Ma vie est écrite avec plus de suite dans le carton que voilà; mais c'est un de mes amis qui le premier doit la lire, si je décampe avant lui de ce monde. »

La correspondance en dépôt chez maître Yver fut apportée à M. Horace Vernet; mais comme l'artiste venait de se décider spontanément à partir pour Hyères, au lieu de le mettre sous mes yeux ou dans mes mains, — comme il a voulu le soutenir quand plus tard on s'est moqué de lui, — il en confia le dépouillement à un sien parent, ancien journaliste, son conseiller intime, et qui ne sera pas son héritier. Ce monsieur m'en apporta avec beaucoup de zèle les premiers fragments par lui triés, transcrits par le scribe ordinaire de M. Horace Vernet et marqués de points de suspension, qui représentent les passages supprimés des confidences de l'illustre artiste. D'autres fragments également expurgés me furent encore remis. M. Horace Vernet, revenu d'Hyères, revit, certifia et signa de sa main ces extraits, déjà choisis selon ses vœux et pour servir dans ce livre de pièces justificatives à l'histoire de sa vie. L'*Illustration* et la *Presse* ont reproduit, à peu de jours d'intervalle, non pas ce manuscrit abrégé, mais de simples lambeaux assez amusants. On s'attendait naturellement à les retrouver ici. On m'a retiré le droit de les y mettre. J'en ai fait l'objet d'un *Mémoire* spécial.

Parlons de l'œuvre de M. Horace Vernet : il a traité, de la plus petite à la plus vaste dimension, tous les genres connus, avec une vivacité de coup d'œil et une agilité de main inouïes : jamais artiste, ni dans le présent ni dans le passé, sauf peut-être Rubens, n'a donné

l'exemple d'une pareille faconde. Encore Rubens fut-il aidé par sept ou huit disciples robustes.

Mais la quantité n'est pas la qualité, et Dieu me préserve d'établir entre l'artiste français et le peintre flamand un rapprochement sacrilége. Le génie de Rubens s'épanche en splendeurs immortelles; la verve d'Horace Vernet flue en vulgarités éphémères; le maître d'Anvers répand triomphalement l'éloquence de l'art; le faiseur de Paris en répète intarissablement le caquetage : l'un est le lion, l'autre est le singe.

Chez M. H. Vernet, comme chez certains journalistes, la promptitude, la prolixité ont tué à la fois l'idée et l'expression, et je puis dire, sans crainte d'être démenti par les hommes de sentiment et par les connaisseurs, pour qui l'engouement public n'a pas force de loi, que les plus importants tableaux du célèbre auteur de la *Smala* sont des ouvrages mort-nés.

Suivons-le pas à pas, depuis les bureaux du *Journal de Modes*, dont il fut le dessinateur en titre, jusqu'aux galeries du Luxembourg et de Versailles.

Artiste amusant et futile, il rendit à merveille le costume et les manières des favoris de la mode qui faisaient la roue, durant le premier Empire, dans les salons, à Longchamps et sur les boulevards de Paris :

Voici les *Incroyables*, dignes héritiers de la *Jeunesse dorée :* chevelure à l'enfant, à la François Ier, à la Charles XII; chapeau à la Robinson, en barque et à claque; habit bleu de ciel, couleur crottin, vert d'eau, vert saule, gris tourterelle; culotte de peau, de tricot, de casimir; jabot en chicorée; faux col en guillotine; cravatte en oreilles de lièvre; bas à mailles coulées; escarpins à rubans; bottes à revers; lorgnon à la boutonnière, charivari de breloques.

Voilà les *Merveilleuses!* Quelle variété capricante de toilettes! coiffure à l'anglaise, à la chinoise, en diadème; chapeau de lévantine, shako empanaché, cornette en chapska, toque asiatique; robe à épaulettes, à gigots ou à la Ninon; spencer anglais; écharpe écossaise, pelisse à fourrures; pardessus chinois; canezou de velours; witzchoura de satin; robe en rubans bouillonnants; broches, colliers, bracelets, rivières de diamants.

Ces divinités volages, si bien appelées du nom de *Merveilleuses*, changent d'atours comme de passions et brillent par la simplicité, la bizarrerie ou le faste, aux champs, à la ville, à la cour, au boudoir, au théâtre ou à l'église. Que sont-elles devenues ces fleurs animées, ces reines de Paris, qui éblouissaient tous les yeux, subjuguaient tous les cœurs, inspiraient des vers aux poëtes, des folies aux diplomates, des caprices aux souverains? Fées, muses ou courtisanes, elles ont toutes suivi dans la nuit de l'oubli la superbe Tallien et la subtile Récamier.

Dans ses croquis d'Anglais, de Prussiens, de Russes, de dandys, de jockeys et dans ses caricatures, Horace Vernet, sans égaler son père Carle, prend un tour délié et piquant: ces étrangers étiques ou obèses se promènent dans les rues de Paris avec une joie mêlée d'étonnement et de dignité. Voyez ce goddam fait en forme de bouteille: le cou, c'est le goulot; le chapeau, c'est le bouchon. Mylord Puff, gros réjoui, enveloppé dans son carrick à collets innombrables, conduit à la promenade l'énorme mistress Pelisse écrasée de fourrures, et dont la tête de veau est écrasée de panaches, etc.

Voulez-vous une charge d'Horace Vernet? Pour représenter un homme de six pieds, il lui met trois bottes à chaque jambe; c'est ça!

Vous faut-il un rébus? Le comte de Chambord, couronne en tête et couvert du manteau fleurdelisé, aiguise un fémur sur une meule de rémouleur. Cela veut dire : Henri V et Guizot (*aiguise os*)!!!

Inutile de s'arrêter à ses croquis lithographiés : on les trouve à tous les étalages d'imagerie en plein vent, fixés à des ficelles par des chevillettes de bois. Il y en a de vifs, de très-bien troussés; d'autres qui sont routiniers, détestables. Bons et mauvais ont été imités, non par Charlet, homme d'originalité et de caractère, ni par Géricault, artiste plein de vigueur et de solidité, ni même par Raffet, qui ne manque pas de mérite; mais par Bellangé, Julien, Victor Adam et bon nombre d'autres crayonneurs populaciers.

Les grands maîtres montrent par un choix presque invariable de sujets une certaine monotonie qu'il ne faut pas hésiter à traiter de sublime; car elle nous prouve la constante noblesse de leurs préoccupations. Les peintres qui ont préféré les scènes de la vie familière ne s'écartent guère non plus de leurs motifs de prédilection.

M. Horace Vernet, lui, voltige d'un sujet à l'autre, barbote dans le ruisseau ou grimpe sur le Parnasse. Quel goût dans la série de ses compositions! Judith et Holopherne, — Lancier plumant un poulet, — Abraham et Agar, — Dragon fourrageur, — La Madeleine au désert, — Réconciliation de pochards, — Le Christ au roseau, — Bal champêtre de tourlourous, — Les Adieux de Fontainebleau, — La Fornarina, — Invalide à jambe de bois, — La Belle Édith au col de cygne, — Portrait du pape Grégoire XVI, — Hussard lutinant la fille de l'auberge de la *Grâce-de-Dieu*, — Intronisation de Léon X, — Soldats jouant à la drogue, — Raphaël et Michel-Ange au Vatican, — Le Rendez-vous de Jean-

Jean, qui s'effraye en chemin des affiches du docteur Albert, — Louis XIV et La Vallière et une multitude d'autres choses de même acabit, entremêlées de siéges, de batailles, de revues, de bivouacs, de corps de garde et de cuisines.

Les huit planches, gravées par Ruotte, coloriées par Le Vachez, qui représentent les amours de Louis XIV et de La Vallière, méritent une mention. Des légendes écrites les accompagnent. Voici :

« A peine Mme de Thénières et Mlle de La Vallière sont-elles arrivées au couvent de Chaillot, que tout à coup la grille du couvent tourne sur ses gonds avec fracas. Un groupe de religieuses s'avance en tumulte, s'ouvre, se disperse et découvre aux yeux de Mlle de La Vallière le Roi qui s'élance vers elle. Elle veut fuir, elle se précipite dans le cimetière, où les religieuses viennent de rendre les derniers devoirs à l'une de leurs compagnes, et va tomber au pied de la grande croix de fer placée au milieu d'une touffe d'herbes, auprès de la fontaine. Le Roi vole auprès d'elle, lui reproche sa fuite et veut l'entraîner. Elle se débat, passe son bras autour de la croix et s'y attache fortement. Dans ce moment ses longs cheveux se dénouent et tombent sur ses épaules. Sa violente émotion donnait à son teint un éclat surnaturel ; son attitude et l'expression de sa physionomie avaient quelque chose de sublime ; jamais elle ne parut si belle aux yeux de Louis. Ce monarque si fier, si majestueux, était suppliant à ses pieds, les yeux baignés de larmes. La Vallière pâlit ; ses bras s'amollirent et se détachèrent de la croix. Le roi, saisissant ce moment, la soulève et l'entraîne. »

(!!!). . . . .

Telle est la variété, telle est la délicatesse des motifs

qui s'agitent dans la tête de M. Horace Vernet. Voyons sa manière de les disposer et de les peindre :

Le geste des personnages est vif, mais petit. Les bataillons qui montent à l'assaut de Constantine, le tambour qui bat la charge, le général de Lamoricière, le carré Changarnier en avant de Somah, le chirurgien qui panse les blessés d'Isly, les artilleurs qui poussent à la roue des batteries de l'Alma, voilà des morceaux pleins de verve.

Les compositions de M. Vernet sont toujours nettes, faciles; mais elles comprennent une infinité d'épisodes qui, se contrariant les uns les autres, attirent le regard de tous les côtés à la fois et fatiguent l'attention. Il faut être placé à cent soixante pas de la *Smala* pour la voir d'ensemble, autrement dit pour ne plus la voir du tout. Mais il reste encore un moyen de la parcourir en trois stations, comme on lirait le *Moniteur* en trois colonnes. Un vrai maître s'appliquerait d'abord à établir l'effet de son œuvre en sacrifiant les détails.

Rien à retrancher de la composition des grands artistes : coupez le bord des toiles de Raphaël, de Titien, sans toucher les figures ; le sujet est dénaturé ; supprimez dix pieds, quinze pieds de la *Smala* et remplacez le cadre : la *Smala* n'aura guère changé. M. Gustave Planche fut un jour conduit au Louvre par le baron Gérard, qui lui dit, devant la *Bataille d'Austerlitz* : « Que pensez-vous de mon tableau à présent ? — Il n'y a rien de plus, rien de moins, répondit le critique. — Comment ! je viens d'y ajouter six pouces de ciel et neuf pouces de terrain. » Le roi Louis-Philippe fit enlever, mutilation déplorable, quelques doigts de la *Bataille de Taillebourg*, d'Eugène Delacroix. Il eût pu rogner sans inconvénient presque tous les tableaux de M. Horace Vernet.

« Celui qui voit abrége, » dit Montesquieu; M. Vernet ne semble voir les choses que pour les allonger. Les vétilles pullulent dans son œuvre. Les reflets qui arrivent de toutes parts éclairent également une épingle, un bouton, une mouche et un escadron. Il y a dans cette manière de tout jeter aux yeux, sans rien réserver à l'esprit du spectateur, une extrême importunité.

La logique entraîne, entraîne l'artiste : après avoir compromis l'effet général de la scène, il porte les détails dans chacun des groupes, dans chacune des figures. Il se met à coudre un à un les boutons aux tuniques des soldats, sans oublier le numéro matricule du régiment, à tordre le filigrane des épaulettes, à aiguiser l'ardillon des courroies, à planter les clous aux fourgons. Ostade, Wouwermans, Teniers, en peignant des foules sur un panneau de deux pieds carrés, savent faire d'intelligents sacrifices; Van der Meulen, malgré son exactitude tout officielle, ne cherche jamais ainsi la petite bête. M. Horace Vernet ne nous fait pas grâce d'un fétu. Il était par nature destiné aux tableautins : la toute petite peinture de *la Barrière de Clichy* n'est-elle pas son chef-d'œuvre ? Mais il voulait quand même attaquer les grandes machines pour primer les peintres de genre, étonner le public, enlever les hautes commandes et succéder à David, à Gros et à Gérard. Malgré l'étendue du cadre, M. Horace Vernet est resté un peintre nain, un Meissonier délayé. La dimension du sujet n'est pas grand'chose : il n'y a pas une idée dans l'immense *Smala*, et la tête d'Érasme, qui tient à peine la place de deux effigies de médaille dans le tableau d'Holbein, comprend un monde de pensées. Des pensées, des passions, en faut-il demander à M. Horace Vernet, un

sceptique de naissance? On ne trouve même pas l'empreinte du patriotisme dans l'œuvre de ce peintre, qui a tué quarante ans d'un pinceau impassible Français, Russes, Polonais, Autrichiens, Espagnols, Kabyles, et flatté tous les régimes avec une égale complaisance. Tenons-nous-en aux procédés de ce praticien :

Il est à la fois dépourvu de caractère dans le dessin, d'unité dans la composition, de magie dans le clair-obscur, de concentration dans l'effet et d'harmonie dans la couleur. Depuis quelques années surtout, il nous montre une amère crudité, et c'est, je crois, sur la recette d'un marchand du faubourg Saint-Germain qu'il s'est mis à chanter sa dernière gamme charivarique :

BLEU CRU, ROUGE CRU, VERT CRU, JAUNE CRU, VIOLET CRU, BLANC CRU.

L'aigre consonnance de ces mots donnera peut-être l'idée de l'assortiment de ses tons.

Toutes ces erreurs sont chez lui des traditions de famille. Dessin étique, touche sèche et coupante, coloris dissonant, va-et-vient de reffets, qui, chassant les ombres, font perdre la consistance aux objets et la profondeur à l'espace : voilà des vices communs à Joseph, à Carle et à Horace Vernet. Joseph et Horace surtout jettent à poignées leurs personnages sur le champ du tableau, comme des semeurs d'ivraie. Un méchant peintre, devenu critique et bureaucrate, a dit avec raison de Joseph Vernet et de Loutherbourg, tant loués par l'enthousiaste Diderot : « Leurs roches se brisent avec une régularité que ne présente pas la nature ; elles ont la transparence de l'agate ou de la topaze, selon que

l'ombre les brunit, ou que la lumière les dore ; leurs arbres sont maigres et comptés ; leurs vagues ont la couleur et la solidité du silex ; elles feraient feu sous le briquet [1]. »

Pourtant les tableaux des trois Vernet amusent le public, qui aime à voir la peinture de très-près, c'est-à-dire à longueur de nez ; à y compter et à y comprendre beaucoup de choses, sans réflexion et sans effort : il parcourt ces toiles par petits morceaux, comme il lirait une chronique, par alinéas. De ces trois peintres, qui me font mal aux yeux, Joseph Vernet est le plus fort, Carle le plus spirituel, Horace le plus prolixe. Ils ont tous trois abaissé l'art au niveau des rues, et la foule, qui se reconnaît elle-même dans ces trivialités, applaudit. Cet engouement du vulgaire pour les trois Vernet est leur condamnation. *Odi vulgus.* L'amour de la popularité, qui préoccupe si vivement M. Horace Vernet, est la plus grosssière et la plus funeste des passions. Raphaël, Léonard de Vinci, Véronèse ne faisaient pas ainsi la cour à la multitude ! Pour eux, le triomphe du beau et du grand était tout ; les applaudissements et l'argent n'étaient rien. Le peuple de Florence, également frappé du génie et du caractère de Michel-Ange, l'appela le *divin ;* le public réserve chez nous de plates ovations à qui le flatte, l'amuse ou le corrompt. Si Titien, Corrége Rembrandt revenaient parmi nous, les Ingres, les Dubufe, les Winterhalter primeraient ces grands hommes. Géricault, dont on déplore la mort prématurée, n'avait rien à attendre du roi Louis-Philippe, qui ne trouvait pas dans ses ouvrages cette précision, ce léché qui le charmaient dans les travaux de M. Horace Vernet, un peintre

[1] *Revue des Deux-Mondes,* 1836.

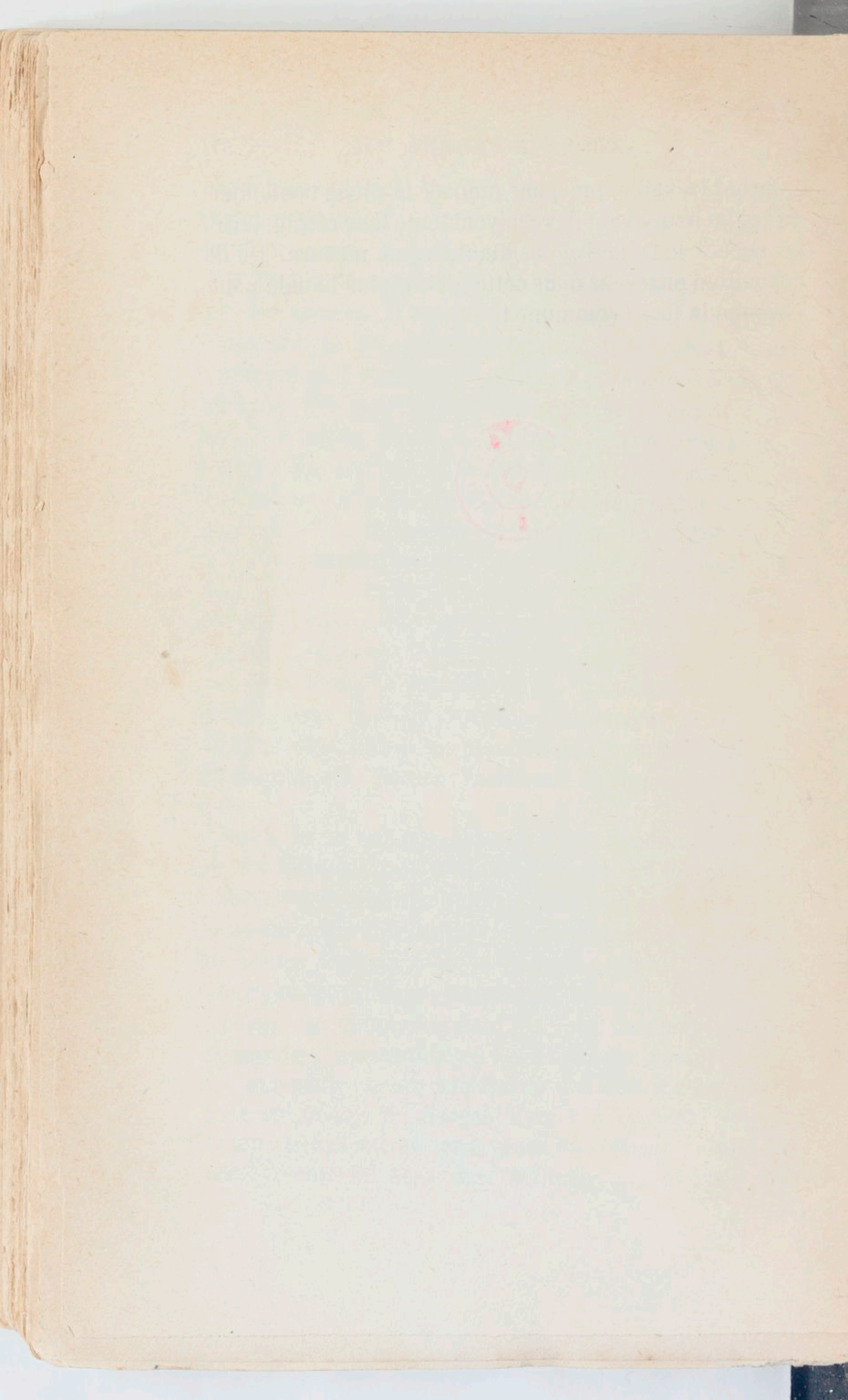
sans émotion, sans poésie, sans caractère ; qui comprend le paysage en officier de l'état-major, l'histoire en sténographe, la splendeur en tapissier.

M. Vernet n'est donc pas, tant s'en faut, le peintre épique des armées ; il rapetisse au contraire depuis quarante ans la physionomie du soldat, il rabaisse son caractère et le tourne au plaisant et à ce plaisant qui répugne. Des guerriers de Masséna, de Ney et de Jourdan, il a fait le *loustic* de cabaret, le trimeur des compagnies de discipline, le bouffon de la chambrée, le troubadour de la permission de dix heures, le hussard fourrageur, le marmiton de bivouac. On le voit tour à tour avec dégoût guetter, sabre dégaîné, le poulet qui allonge le cou sur le seuil de la volière, retenir par la queue le cochon volé qui veut s'enfuir, faire un civet du chat de son logeur, mettre des rats à la soupe, ou recevoir dans le dos la fourche de fer du fermier, père de famille, dont le drôle escalade nuitamment la maison. David et Gros furent les peintres du forum et du champ de bataille. M. Horace Vernet est le Raphaël des cantines.

Qui a vu un tableau de celui-là les connaît tous. Inutile d'y chercher une seule des vertus qui donnent aux maîtres l'immortalité : hauteur de la pensée, profondeur du savoir, charme, énergie ou noblesse de l'exécution. M. Horace Vernet, c'est le daguerréotype incarné, la vivante usine d'images populaires, telles qu'il les faut à la cohue des dimanches dont les yeux voraces, inassouvis par les funambules et les foires de barrière, veulent se réjouir encore à la *Smala d'Abd-el-Kader* et à la *Prise de Rome*. M. Horace Vernet a reçu et recevra quelque temps encore les faveurs du suffrage universel ; mais l'Avenir lui sera dur. Malheur aux artistes qui

n'auront travaillé que pour amuser la plèbe contemporaine! De leur vivant ils reçoivent toute leur récompense. Le succès leur arrive éclatant, sans mesure. Qu'ils demeurent ensevelis dans cette gloire, plus banale peut-être que la fosse commune!

FIN



TABLE

Paris. — Impr. Vve P. LAROUSSE et Cie, rue du Montparnasse, 19.



